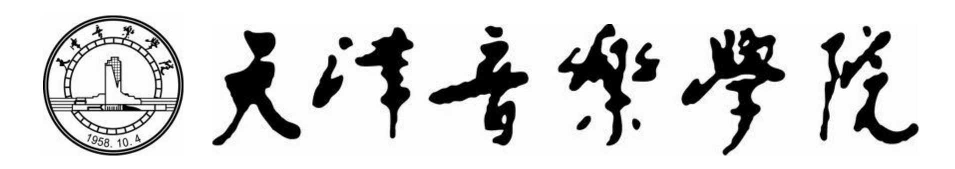
学校代码：10072 学位类型：学术型

学号：201701002



TIANJIN CONSERVATORY OF MUSIC

硕士学位论文

MASTER'S DISSERTATION

论文题目：北朝至隋唐时期粟特音乐探究

Title: A study of SOGDIA music from the norther dynasty to the Sui and Tang dynasties

论文作者：姜利媛

指导教师：方建军

学科专业：音乐与舞蹈学/音乐学

研究方向：中国古代音乐史

答辩时间：2020年5月11日

定稿时间：2020年5月20日

天津音乐学院
学位论文原创性声明

本人郑重声明：所呈交的学位论文，是本人在导师的指导下，独立进行研究工作所取得的成果。除文中已经注明引用的内容外，本论文不含任何其他个人或集体已经发表或撰写过的作品成果。对本文的研究做出重要贡献的个人和集体，均在文中以明确方式标明。本人完全意识到本声明的法律结果由本人承担。

学位论文作者签名：姜利媛

签字日期：2020年 5月 19日

学位论文使用授权书

本学位论文作者完全了解天津音乐学院有关保留、使用学位论文的规定，即天津音乐学院有权保留向有关部门或机构送交本院硕士论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅。本人授权天津音乐学院可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或扫描等复制手段保存、汇编学位论文。

学位论文作者签名：姜利媛　　导师签名：方建军

签名日期：2020 年5月19日　　签名日期：2020年 5月20日

中文摘要

本文以北朝至隋唐时期的粟特音乐为研究对象，通过文献分析法、田野考察法以及二重证据法将文献中记载的粟特音乐和存见考古资料中的粟特音乐资料进行整理和分析，从而判定粟特音乐在中原的发展情况以及对中原地区音乐潮流趋势的影响。

本文分为四个章节，第一章分析文献资料以及考古资料中粟特人的人物形象特点，粟特音乐流行中原的社会背景，对来华粟特人的民族进行界定，借此说明北朝至隋唐时期的粟特音乐与中原音乐之间的关系。第二章主要研究北朝至隋唐时期来华粟特乐人，阐释这些粟特乐人对胡乐兴盛中原以及传播西域音乐所推动的作用。第三章以粟特本土地区发现的乐器排列组合和中原地区发现的乐器排列组合进行对比，分析粟特乐器组合进入中原之后风格产生的变化。第四章研究北朝至隋唐时期兴盛于中原的粟特三大乐舞，胡腾舞、胡旋舞、柘枝舞在中原的流行情况以及对三大乐舞的表演方式和风格特色进行区分，最后一节就流行中原的泼寒胡戏有关争论进行探讨，揭示泼寒胡戏的发源地和发展规律。此外笔者还根据粟特本土地区的考古资料中的乐器排列和舞蹈形象与中原地区的粟特音乐资料进行对比分析，揭示胡乐在东渐的过程中也受到汉乐的影响，从而产生胡俗乐双向交流的场景。

关键词： 北朝 隋唐 粟特音乐 粟特乐人 丝绸之路

Abstract

Taking the music of Sogdia from the northern dynasty to the Sui and Tang dynasties as the research object, this paper, through the methods of literature analysis, field investigation and double evidence, sorts out and analyzes the music data of Sogdia recorded in the literature and preserved in the archaeological data, so we can judge the development of Sogdia music in Central Plain and the influence of Hu music on the music development in Central Plain.

This paper is divided into four chapters. The first chapter analyzes the characters of Sogdia people in the literature and archaeological materials, the social background of Sogdia music popular in Central Plain, and defines the nationality of Sogdia people, so we can judge the relationship between Sogdia Music and Central Plain music from the northern dynasty to the Sui and Tang dynasties. The second chapter mainly studies the Sogdians and the arrangement of Sogdia's musical instruments from the northern dynasty to the Sui and Tang dynasties, explaining the role of these Sogdians in promoting the rise of Central Plain and the spread of Western music. The third chapter mainly studies the three music dances, Hu Teng dance, Hu Xuan dance and Zhe Zhi dance, which flourished in Sogdia from the northern dynasty to the Sui and Tang dynasties, the last section discusses the controversy about the Popular Pohan Huxi in Central Plain, and reveals the origin and development of the Pohan Huxi. In addition, the author also makes a comparative analysis of the arrangement of musical instruments and dance images in the archaeological materials of Sogdia's native region and the musical materials of Sogdia in Central Plain, revealing that Hu music was also influenced by Han music in the process of its eastward spread, thus produces the scene which the Hu folk music two-way exchanges.

Key words: Northern Dynasty Sui and Tang dynasties Sogdia Music Silk Road Sogdia Musician

目 录

引 言

一、研究背景及研究意义

粟特是史书记载的西域古国之一，其民族也被称为粟特民族，他们生活在阿姆河与锡尔河之间的泽拉善夫流域，即现如今的哈萨克斯坦与吉尔吉斯斯坦一代。汉代丝绸之路开辟以来，粟特人一路东行来到中原，以经商为主，其后人很多在中原地区定居，主要分布在长安或者洛阳，在这一过程中，粟特将本民族特有的文化习俗、音乐舞蹈带到中原，粟特人也扮演着文化传播的重要角色。魏晋南北朝开始，民族大融合，更多的粟特人迁徙移居到中原，在当时的社会背景下，他们将自己的文化与中原地区的文化互相融合、贯通，产生新的火花，这一时期的文献资料记载和考古资料最为丰富，对当时及后世音乐发展的趋势和潮流产生了一定的影响，也对于研究这一时期的粟特音乐也提供了更多的参考资料。

21 世纪以来，大量有关粟特人的遗存被发掘，如西安、宁夏、山西、洛阳等地发现的粟特人墓葬、石碑、雕塑、壁画、陶俑、生活用具等，这些考古发现的物品大都集中在北朝至隋唐时期，很多学者也对此展开了深入的研究，这些研究可以使我们更加直观的了解到当时来华粟特人的生活情况，也为我们研究这一时期粟特人的相关文化提供了重要的信息。结合古文献文献，可以在原来的基础上更深层次了解到来自粟特人在中原生活的场景、以及为推动中西音乐交流的发展做出的贡献，以及粟特三大乐舞胡腾舞、胡旋舞、柘枝舞风靡于当时整个社会的背景和原因影响之深远。

目前，关于古代丝绸之路粟特音乐研究，主要集中在粟特人的墓葬中的石刻画像、石窟壁画上的乐器排列、乐舞表现形式这些方面的研究。笔者认为，仅从中国发掘的考古资料入手是不够的，应结合粟特本土的考古发现与中原地区的音乐进行对比，这也能更清晰的了解粟特音乐的发展与流变，所以笔者认应该将粟特本土的考古资料与中原地区发掘的考古资料进行梳理、对比，结合历史文献记载、后世文化形态遗存等方面入手，通过了解民族的文化背景、生活习俗、宗教信仰等方面，对来华粟特音乐进行更为全面的探索。

二、研究资料

1. 古代文献

历史上从汉代开辟丝绸之路开始，就有关于粟特的记载，主要有《史记·大宛列传》《汉书·西域传》《乐府杂录》《魏书·西域传》《法显传校注》《隋书·音乐志》《新唐书·康国传》《旧唐书·西戎列传》《大唐西域记校注》《通典》《唐会要》《唐六典》《北史》《乐书》《全唐诗》《教坊记》等。通过翻阅历史文献，可以了解到古代粟特人的生活习俗、文化背景等，是较为重要的参考资料。

2. 图录画册

目前笔者搜集到的已经出版发行的图册有欧阳琳《敦煌壁画解读》、王子初、霍旭主编《中国音乐文物大系·新疆卷》、中国音乐文物大系编辑部《中国音乐文物大系·陕西卷 天津卷》、郑汝中、董玉祥主编《中国音乐文物大系·甘肃卷》、敦煌研究院主编《敦煌石窟全集·音乐画卷》、敦煌研究院《中国石窟·敦煌莫高窟 1-5 卷》、牛龙菲《敦煌壁画乐史资料总录与研究》、中国音乐研究所《中国音乐史参考图片》、乾陵博物馆《丝路胡人外来风-唐代胡俑展》图录画册中与粟特音乐有关的图像资料，能够更为清晰直观的了解到粟特人的音乐生活状态。

三、研究现状

1. 古代丝绸之路音乐研究

笔者认为在研究粟特音乐之前，十分有必要先了解丝绸之路整体沿线国家的音乐发展状况，岸边成雄《古代丝绸之路的音乐》、杜亚雄《丝绸之路的音乐文化》、仲高《丝绸之路艺术研究》、周菁葆《丝绸之路乐舞文化史》、毛阳光《隋唐洛阳--隋唐时代丝绸之路起点》、冯文慈《中外音乐交流史》、（新疆艺术）编辑部《丝绸之路乐舞艺术》、陶亚兵《中西音乐交流史稿》、赵维平《丝绸之路上的音乐及传来乐器研究》。丝绸之路为古代交通贸易的必经之路，以上从古代丝绸之路的途经路线出发，对丝绸之路上涉及到沿线国家进行研究，粟特人来到中原的主要途径是通过丝绸之路，以上文章中涉及到有关粟特音乐的研究，以

音乐文化交流为主要内容，涉及内容广泛，有乐人、乐器、乐舞等。可通过这些文章了解到古丝绸之路的发展历程以及丝绸之路沿线国家的音乐情况。

2. 粟特乐人研究

粟特乐人做为研究粟特音乐中最为重要的一部分，北朝指隋唐时期来华的粟特人，除了以经商为主之外，还有一部分粟特人担起了传播音乐文化的作用，他们来到中原以后有的选择定居，并且在当时的社会中担任各种各样的角色，为中西音乐文化交流做出了贡献，笔者目前搜集到涉及研究粟特乐人的著述主要有：岸边成雄《唐代音乐史的研究》中有涉及到研究乐人的章节，介绍了几位粟特乐人在中原音乐机构如教坊、梨园等机构担任的官职、地位，讲述了他们的社会地位等，具有一定的参考性；[1]冯文慈《中外音乐交流》中也涉及到介绍隋唐时期几位著名粟特乐人，如康昆仑、米和，安万善、曹婆罗门、曹僧奴、曹妙达等，讲述了这些乐人在当时的社会中所发生的一些事情、经历，这些乐人对于发扬中原音乐和胡乐兴盛有着一定的推动关系。[2]毛水清《唐代乐人考述》中介绍了113位唐代乐人，涉及到一些粟特乐人，主要从文学的角度讲述这些乐人的生平事迹，使笔者更为全面的了解这些乐人的生平，但是作者没有从音乐的角度进行更为深刻的解读。[3]期刊论文中，岸边成雄《论西域艺术家及其对古代文化史的贡献》介绍了一些来自西域的音乐家进入中原的时间，所处的社会地位，对中原文化的影响和贡献，作者也针对粟特乐人的数量问题和他们在宫廷燕乐中所处的地位也提出了自己的质疑，这些问题值得笔者深思。[4]周菁葆《西域音乐艺术家及其对中国音乐史的贡献》也提出胡乐人在中原的社会地位，并且在文中将文献中出现的粟特乐人进行梳理，对于胡乐人的社会地位也提出了自己的看法，但是并没有进行深入的拓展和分析。博士论文中，王力洁《隋唐时期的胡乐人及其历史贡献》[5]、刘硕《隋唐时期的胡乐人研究》[6]，是研究胡乐人的专题，通过梳理总结历史文献和考古资料中出现的胡乐人进行归类，讲述胡乐人的外貌特点，以及对当时

---

[1] [日]岸边成雄著、梁在平等译：《唐代音乐史的研究》[T]，北京：中华书局，1973年。
[2] 冯文慈：《中外音乐交流史》 [M]，北京：人民音乐出版社，2013年。
[3] 毛水清：《唐代乐人考述》[M]，北京：东方出版社，2006年。
[4] [日]岸边成雄：《论西域艺术家及其对古代文化史的贡献》[J]，《交响（西安音乐学院报）》，1987年第2期。
[5] 王力洁：《隋唐时期的胡乐人及其历史贡献》[D]，上海音乐学院，2017年。
[6] 刘硕：《隋唐时期的胡乐人研究》[D]，上海音乐学院，2019年。

社会的贡献等描述的比较详细。另外，周菁葆《丝绸之路艺术研究》、陈海涛、刘慧琴《来自文明十字路口的民族--唐代入华粟特人研究》等也都有涉及到粟特乐人的研究。这些文章的研究对象主要为胡乐人，并且将粟特乐人归入胡乐人的一部分，但是没有将粟特乐人这个群体作为专门的对象去进行展开论述，阐释粟特乐人所处的社会环境，社会地位等，笔者认为以粟特乐人为专项的条目还要进行更为深入的探讨。

3. 粟特乐器组合研究

目前笔者搜集到有关粟特乐器的研究主要有：（日）岸边成雄《古代丝绸之路的音乐》作者对隋唐时期九部乐十部乐中的康国乐、安国乐中的乐器组合、乐舞伴奏进行分类、对比，这是笔者在研究粟特乐器排列之前较为重要的参考基础。[7]黄云《隋唐粟特乐器研究--以西安地区 6-8 世纪墓葬为例》通过对西安地区出土墓葬壁画中的乐器编制，乐队组合进行分析，比较，揭示他们对唐代乐器、舞蹈艺术繁荣发展的推动作用，指出中原音乐与胡乐相互交融、吸收的场面。[8]周菁葆《丝绸之路上的五弦琵琶研究》提到粟特文明受多地区文明的影响，与粟特有关的壁画中出现大量琵琶，说明粟特人对琵琶的传播有着一定的作用。[9]吴洁《新出土粟特音乐考古材料探析》作者以 2017 年粟特故土卡菲尔-卡拉城堡发掘的木质残片上的乐舞图进行分析，阐释了图像的题材、主题，并且对乐器组合图像进行考释，重点分析了乐舞图上出现的角形竖琴、琉特琴、潘笛、角等乐器，认为此图是表现奏乐祭神和乐舞祭神的场景，此木片雕图为粟特本土图像材料，为笔者研究粟特音乐在本土地区的形态提供重要的参考。[10]王雅婕《丝绸之路上的粟特音乐研究--以隋代虞弘墓出土音乐图像考释为例》作者以虞弘墓出的音乐图像为背景，将虞弘墓中出现的乐器乐舞进行分析，认为入华粟特人的乐器排列组合风格受到印度和波斯的双重影响，音响特色与西凉乐接近，分析石壁上雕刻的乐舞种类，有助于研究中国与波斯、粟特、中亚的地区的音乐交流。[11]以上研

---

[7] [日]岸边成雄著、王耀华译：《古代丝绸之路的音乐》 [T]，人民音乐出版社，1988 年。
[8] 黄云：《隋唐粟特乐器研究--以西安地区 6-8 世纪墓葬为例》[D]，河北师范大学，2011 年。
[9] 周菁葆：《丝绸之路上的五弦琵琶研究》[J]，《中央音乐学院报》，2011 年。
[10] 吴洁：《新出土粟特音乐考古材料探析》[J]，《音乐研究》，2019 年第 6 期。
[11] 王雅婕：《丝绸之路上的粟特音乐研究--以隋代虞弘墓出土音乐图像考释为例》[J]，《广播电视大学学报》，2019 年。

究主要集中于对粟特乐器在中原的使用情况或是粟特本土地区的排列组合，而未对二者进行对比分析，未能清楚阐释粟特音乐在中原地区的发展与入华之前相比所发生的变化，笔者认为这也是一个较好的切入点。

4. 粟特乐舞研究

乐舞是研究粟特音乐的重要部分，粟特乐舞在入汉的过程中也与汉文化互相融合，乃至发生汉化现象。涉及都粟特乐舞研究的著述有：李希凡、秦序《中华艺术通卷·隋唐卷》、中华舞蹈志辑委员会《中华舞蹈志·新疆卷》中提到粟特三大乐舞胡旋舞、胡腾舞、拓枝舞的表演形式多次出现在全国各地区出土墓葬、石窟壁画上, 并提出胡旋舞、胡腾舞、拓枝舞的表演形式，至今仍可在维吾尔、乌兹别克等生活在新疆和中亚的各民族舞蹈中见到遗韵。[12]赵世骞《丝绸之路乐舞大观》、金秋《丝绸之路·乐舞艺术研究》。海滨《唐诗与西域文化》（博士论文）中对诗歌中所描写的粟特三大乐舞以文化的角度进行分析，对三大乐舞的表演形式进行总结。[13]

任方冰《中古入华粟特乐舞及其影响》提出粟特乐舞在传播交流的过程中也受到中原音乐文化的冲击，出现了粟特人用中原的金石之乐器演奏粟特音乐，粟特音乐和中原音乐相互适应相互融合的场面。[14]刘晓伟《粟特乐舞入华及其成因》讨论了粟特乐舞入华流变得成因，粟特乐舞风靡中原的原因。[15]刘洪听《胡腾舞之文史与形态考述》作者以文献记载、唐代诗歌、考古图像资料中的胡腾舞为研究对象，将胡腾舞的表演形态进行归类，认为胡腾舞的入华时间不同于以往的南北朝时期，而应是从汉魏时期已经传入中原。[16]笔者认为这一现象值得深思与挖掘。

这些文章从胡乐入汉的角度出发，来说明粟特的音乐对中原音乐有着一定的影响，汉代粟特人通过丝绸之路的贸易交流开始来到中原，经历魏晋南北朝民族大融合的时代特征，胡乐开始冲击代表华夏正统地位的雅乐、宴乐，占领中原地区音乐的重要地位，直至唐代，统治者对外来音乐持开放包容的态度，胡乐开始

[12] 中华舞蹈志编委员会：《中华舞蹈志·新疆卷》[M]，学林出版社，2007 年。
[13] 海滨:《唐诗与西域文化》[D]，华东师范大学，2007 年。
[14] 任方冰：《中古入华粟特乐舞及其影响》[J]，《音乐研究》，2016 年。
[15] 刘晓伟：《粟特乐舞入华及其成因》[J]，《音乐研究》，2016 年。
[16] 刘洪听：《胡腾舞之文史与形态考述》[D]，中国艺术研究院，2019 年。

在宫廷音乐里也占有重要的比例，如隋唐的九部乐、十部乐中的都是以外来音乐为主。流行于粟特地区的胡旋舞、胡腾舞、拓枝舞也风靡于宫廷和民间，受到广大人民的喜爱，很多文人才子也以此为背景，创作了大量脍炙人口的诗歌， 来记录这一场景。与此同时，粟特音乐在一定程度上受到同样也受到中原的影响，表演风格也有一定的变化，唐后期出现很多以胡乐为背景结合汉乐的新作，这一情况也对后世的音乐创作和乐舞风格的发展产生了重要的影响。

关于粟特音乐的归属有着较多的争论，这也和出土的考古资料数量稀缺有着不可分割的关系。以往粟特音乐的研究主要涉及粟三大乐舞、乐器、乐人这三个方面的分类研究，未作详细介绍，区分粟特音乐与西域其他民族音乐的差别。笔者以前人的研究为基础，从文化生活的背景出发进行探讨，分析粟特人的人种区分，通过丝绸之路来华的原因、背景、方式，以及粟特乐舞的特征，三大乐舞的区分方式、流行程度等方面进行讨论，这也是笔者选题的出发点之一。

三、本文的研究目的与方法

笔者通过对目前搜集到的资料进行梳理，发现尚有进一步研究的空间，古代丝绸之路的开辟使大量的异域文明在中原兴盛起来，随着时代的发展，对中原地区的音乐文化产生了一定程度的影响，且在中原地区的音乐文化中占有一席之地。粟特音乐在传入中原之前的原始风貌是什么样子?在中原地区流行之后是否发生变化?如果被汉化，汉化的表现程度如何？隋唐时期兴盛于整个社会的胡乐为何消失?后世是否有遗存?现世考古资料的发现与文献记载是否有偏差？不同时期的音乐形态是否有变化?针对于这些疑惑，笔者将进行深入的研究。

笔者希望通过分析文献的方法在尊重历史事实原委的基础上，对入华粟特人的历史发展、变化，以及对中原和西域乐舞的影响、历史价值，进行梳理分析。其次是通过图像学方法，对已发现的考古图像进行分析、甄别，以了解粟特人在华的真实情景。再根据考古发现的音乐图像实例，结合古代文献记载，采用王国维先生提出的“二重证据法”，以地上地下资料相结合，进行更有利的论证。笔者也进行田野考察法，通过去各地博物馆搜集粟特乐舞和乐器排列的图像资料，进行论证。

第一章 粟特民族界定

“公元前 6 世纪，粟特地区被波斯阿契美尼德王朝统治，已经第一次出现‘粟特人’和‘粟特地区’这个词。”[17]历史上，从汉代张骞开辟丝绸之路时期，粟特这一地区在中原文献中开始有了记载，随着时间的发展，粟特的范围也在不断扩大，在中原的历史文献中，粟特在各个时期的叫法和记载不一，先后有康居、安息、粟弋、粟特、昭武九姓、九姓胡、杂种胡、粟特胡等名称，粟特地区在不同时期先后被多个政权统治，所以有多种叫法，容易使人产生混淆。本文所研究的时间范围限定在北朝至隋唐时期，这一时期的粟特人有着一定的共性，所以在研究粟特音乐之前，有必要对粟特人的民族进行界定，以便能更清晰的对粟特音乐进行研究和了解。

第一节 何为粟特民族

一、粟特地理位置分析

粟特，史书上记载的西域古国之一，位于中亚地区阿姆河、锡尔河流域一带，粟特又有广义和狭义之分，广义指中世纪中亚讲伊兰语的粟特人（sugda）居住地名称，它包含地区、国家、民族等，为政治概念。[18]狭义指索格底亚那（sogdiana）地区，其地理位置在阿姆河与锡尔河的泽拉善夫河流域，属于地区概念。[19]粟特在汉代古丝绸之路中的具体位置，如图 1-1 所示：

[17] [俄]马尔夏克著、毛铭译：《突厥人、粟特人和娜娜女神》[T]，漓江出版社，2016 年，第 6 页。

[18] 中国大百科全书总编辑委员会:《中国历史》编辑委员会:《中国大百科全书 • 中国历史卷》[M]，中国大百科全书出版社，1992 年 4 月，第 1030 页。

[19] 中国大百科全书总编辑委员会:《外国历史》编辑委员会:《中国大百科全书 • 外国历史卷》[M]，中国大百科全书出版社，1992 年 4 月，第 889 页。

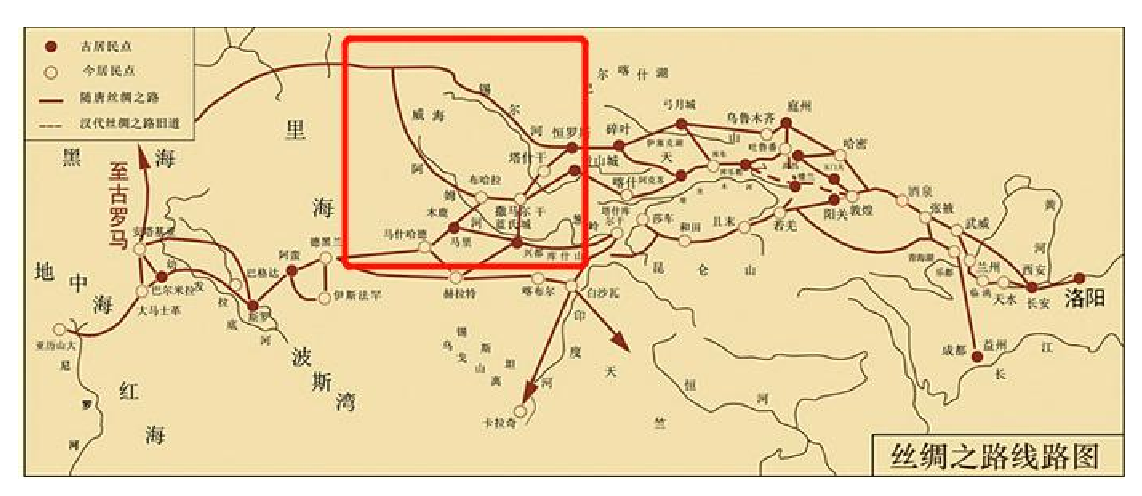


图 1-1：汉代中外交通及粟特地理位置示意图[20]

根据以上提出与的粟特所在地理位置阿姆河、锡尔河一带记载，对于这一地区的文献记载，最早可追溯到史记中，《史记·大宛列传》载 ：

“康居在大宛西北可二千里，行国，与月氏大同俗......国小，南羁事月氏，东羁事匈奴。

安息在大月氏西可数千里。其俗土著，耕田，田稻麦，蒲陶酒......临嬀水，有市，民商贾用车及船......以银爲钱，钱如其王面。”[21]

《史记》中记载的康居、安息的地理位置，也就是如今在粟特所包含的地区之内，然而历史上每个时期关于粟特的记载也并不统一，隋唐以前多以康居、安息为称。《后汉书·西域传》记为栗弋，《晋书·西戎传》和《通典》均出现粟弋，而“粟特”一词首次出现在《魏书·西域传》里：

“粟特国，在葱岭之西，古之奄蔡.....其国商人先多诣凉土贩货......高宗初，粟特王遣使请赎之，诏听焉。自后无使朝献。”[22]

《魏书》中记载的粟特是一个独立的国家，前身是奄蔡，在康居的西北，以国为称，和康居是并列关系，书中也详细记录了粟特国的地理位置。隋唐之时，粟特的范围也在扩大，它不仅指《魏书》中记载的粟特这一个独立的有具体范围的小国家，而是将阿姆河、锡尔河两河流域附近一带的民族统称为“昭武九姓”、“九姓胡”、“杂种胡”，其实在这一时期并未出现用粟特一词指代其民族。而

[20] 图片由笔者摄自于洛阳博物馆。

[21] [汉]司马迁撰，［南朝宋］裴駰 集解，［唐］司马贞索隐，［唐］张守节 正义，中华书局编辑部 点校：《史记》卷一百二十三 大宛列传第六十三[M]，中华书局，1982 年 11 月，第 2 版，第 3161 页。

[22] [北齐]魏收 撰，中华书局编辑部 点校：《魏书》卷一百二 列传第九十 西域•粟特[M]，中华书局，1974 年 6 月，第 1 版，第 2270 页。

后人将具有这一民族共同特性的人统称为粟特人，《史记》中载的康居在隋唐时期已称之为康国，如《隋书·西域传》以及《新唐书·西域传》中云：

“康国者，康居之后也。迁徙无常，不恒故地，然自汉以来相承不绝。其王本姓温，月氏人也。旧居祁连山北昭武城，因被匈奴所破，西踰葱岭，遂有其国。支庶各分王，故康国左右诸国并以昭武爲姓，示不忘本也......米国、史国、曹国、何国、安国、小安国、那色波国、乌那曷国、穆国皆归附之。”[23]

《史记》和《汉书》中国记载的康居地理位置在大宛西北，即中亚地区的阿姆河锡尔河流域之内，而《隋书》《新唐书》中提到康国是康居之后，其民族为月氏人，最早居住于祁连山以北（今甘肃高台县一带），后为匈奴被迫迁徙至西葱岭(今中亚一带)，各自为王，建立邦国，这些邦国被统称为“昭武九姓胡”。

文献前后记载有矛盾，康居和康国的原始居住地也并不一致，文献中却认为康国和康居属于先后继承的关系，这一偏差，给后人的研究造成了一定的误解。有学者也针对此情况进行研究，主要从粟特一词的音译、史书记载的前后逻辑关系冲突的误差性、以及粟特所处的地理位置信息分析等方面展开探讨，笔者也想就此问题对前人的研究加以梳理总结，以便界定本文的研究对象。

康国是否为康居之后，学界亦有争论，余太山认为北魏时期康居已亡，由康国代替，他们属于同一民族。[24]认为康国为康居之后，是先后继承的关系。也有学者认为，康居和康国为两个不同概念，康国臣服康居，属隶属关系。汉代以前，阿姆河流域居住的多为当地的土著人，根据《史记·大宛列传》中可知康居、安息的具体位置在于阿姆河流域附近，且都有着“善商贾”的民族特性。《史记》中关于大月氏有这样一记载：

大月氏在大宛西可二三千里，居嬀水北......行国也，随畜移徙，与匈奴同俗......故时彊，轻匈奴，及冒顿立，攻破月氏，至匈奴老上单于，杀月氏王，以其头爲饮器。始月氏居敦煌、祁连閒，及爲匈奴所败，乃远去，过宛，西击大夏而臣之，遂都嬀水北，爲王庭。其馀小衆不能去者，保南山羌，号小月氏。”[25]

---

[23] ［唐］魏徵、［唐］令狐德棻 撰，中华书局编辑部 点校：《隋书》卷八十三 列传第四十八 西域•康国[M]，中华书局，1973 年 8 月，第 1 版，第 1848 页。

[24] 余太山：《嚈哒史研究》[M]，商务印书馆，2012 年，第 58-59 页。

[25] ［汉］司马迁撰，［南朝宋］裴駰集解，［唐］司马贞 索隐，［唐］张守节 正义，中华书局编辑部 点校：《史记》卷一百二十三　大宛列传第六十三[M]，中华书局，1982 年 11 月，第 2 版，第 3161-3162 页。

由以上资料可看出，月氏本为游居于敦煌祁连之间的居民，公元前 130 年，即汉武帝时期，匈奴攻破月氏，导致一部分月氏西迁，击败大夏，到妫水（今阿姆河）地带，与当地民族融合，逐渐建立昭武九姓诸国，用姓氏表明自己来自何方，以纪念自己的旧土，康居也在这样的情况下发展成为康国昭武九姓诸国以康国为宗主国，其余小国依附于康国。剩下一部分月氏人在祁连山深处与羌人融合，被称为小月氏。

根据这一信息，可判断隋唐时期来华的粟特人是由大月氏融合过而来的。与《史记》中早期记载的康居不应是先后继承的关系，而是早期索格底亚那地区的居民在汉时与大月氏融合。丝绸之路开辟以后，多数来华粟特人以国为姓，在中原生活的取汉名，也是一种汉化后的表现。

笔者经调查梳理制作出粟特本土索格底亚那地区的发展史，可看出该地区也先后被多个民族统治，公元前 6 世纪开始，波斯阿契美尼德王朝占领该地，这一时期琐罗亚斯德教（祆教）诞生，到后来，索格底亚那地区又归附于希腊亚历山大帝国、康居、贵霜、塞种、萨珊、突厥、唐代等政权，具有不稳定性，且到公元 8 世纪以后，粟特地区被大食（阿拉伯）占领，粟特地区本土艺术在这一时期也受到冲击，面临被迫终结的境地。

综上梳理，笔者认为，隋唐时期来华的粟特人本身早期文化就含有希腊波斯等其他多民族的风格，后在公元 2 世纪与月氏相融合，更具有多元性特征。且“古代文献流传至今，经过多次传抄、刊印， 会发生一定程度的修改或窜乱，从而产生一些讹误，有时甚至包含有作伪成分。”[26]因此，史书前后记载不一致产生争议，还有一部分原因也可能是后人在整理史书的过程中，由于资料不全面，对此问题的理解不够深入，出现了此误差。

[26] 方建军：《音乐考古学研究：对象和方法》[J]，《音乐研究》，2018 年 7 月。

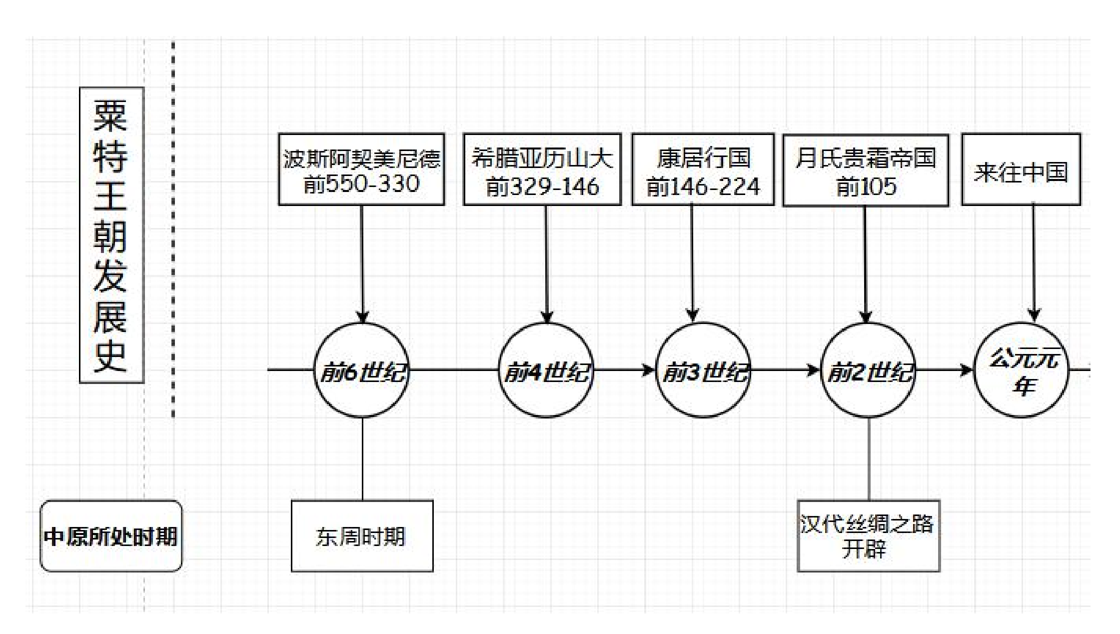


图 1-2：粟特王朝发展史与中原对照表（上）[27]

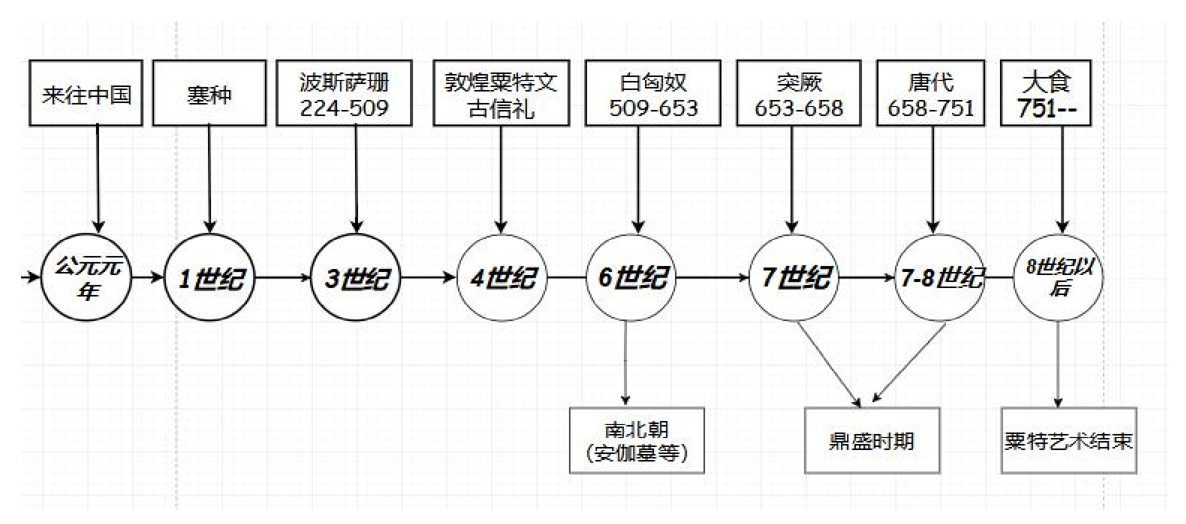


图 1-3：粟特王朝发展史与中原对照表（下）[28]

本文研究的粟特音乐所限定的时间范围在北朝至隋唐时期（公元 6-8 世纪左右），这一时期无论是文献记载还是考古资料，都十分丰富，粟特音乐在这一时期风靡当时整个社会，对后世的音乐影响深远，且根据北朝至隋唐时期史书记载可知，隋唐之时粟特人普遍指“昭武九姓”是对其汉化之称的一种表现，也是对这一有着共性的民族的统称。而后世学者称其为粟特人是由于 1952 年，加拿大学者蒲立本(E.G.Pulleyblank)提出，“来华胡人是否是“粟特人”以康、安、石、史、米、曹、何等九姓为判断依据。”[29]目前学界也基本认同这一说法，以

[27] 该时间发展表为思维导图时间演示流程图，由笔者制作。
[28] 该时间发展表为思维导图时间演示流程图，由笔者制作。
[29] 蒲立本:《内蒙的粟特侨居地》[M]，(E.G.Pulleyblank , A Sogdian Colony in Inner Mongolia)，

粟特为名称指代其民族。所以，笔者本文中所研究的隋唐时期的粟特音乐包含昭武九姓民族音乐。

二、粟特人物形象判定

粟特人在隋唐之时常被归为胡人行列，而“胡人”所指的范围又过于广泛，北朝至隋唐时期来华的胡人众多，各色纷杂，这一时期来华的粟特人也大都有汉姓，起汉名，昭武九姓中所包含的姓氏在传统汉姓中本身就存在，极易混淆，从而容易出现“泛粟特化”的现象。笔者在研究的过程中面对海量的文献和考古图像资料，怎么判定这些资料描写和和刻画的胡乐人为粟特人，以及考古和文献资料中粟特人的判断依据，就成为本文在介绍粟特音乐之前要解决的问题。

1. 人物相貌、服饰

粟特的地理位置位于中亚地区，这里常年气候干旱，降水量少，多种植小麦等农作物，属游牧民族，《隋书·西域传》中有关粟特人相貌特征记载为：

“其王索髮，冠七宝金花，衣绫罗锦绣白叠。其妻有髻，幪以皂巾。丈夫翦髮锦袍......人皆深目高鼻，多须髯。善于商贾，诸夷交易，多凑其国。”[30]

粟特人的外貌特征突出，文献中记载粟特男子多剪发或者辫发，眼窝深，鼻梁高挺，典型的高加索人种面貌特征，身材修长，体毛重，与中原的相貌不同，差别明显。来华的粟特人多身穿胡服，与汉服有所不同，传统的汉服袖口多宽大，整体样式与风格主要表现较为宽阔、大气。胡服则与此不同，胡服多为翻领开衫状，袖口为窄袖，服装紧贴身体，方便灵活，这也是为了适合长途旅行。他们所戴的帽子多分为尖顶虚帽和卷檐虚帽，多用来遮挡阳光和抵御风雪。粟特民族属游牧民族，文献中记载的粟特乐人也有头戴布头巾。服装颜色艳丽，腰上系有腰带，有点缀金银珠宝的紧身腰带，也有舞者身系飘扬的软腰带，敦煌莫高窟壁画中的粟特乐舞多系此类腰带。脚踩锦靴，方便腾跳。男子身着锦袍胡服，头戴皂巾。妇人多盘髻，头戴皂巾，用金华装饰，如图所示中原传统服装与粟特胡服的对比：

《通报》，第 41 卷，1952 年，第 317--356 页；

[30] ［唐］魏徵、［唐］令狐德棻 撰，中华书局编辑部 点校：《隋书》卷八十三 列传第四十八 西域•康国[M]，中华书局，1973 年 8 月，第 1 版，第 1848 页。



图 1-4:唐代簪花仕女图中的女士汉服[31]



图 1-5：片治肯特壁画[32]



图 1-6：三彩牵引胡俑[33]

[31] 图片取自汉桥话画：《唐代仕女传世话孤本<簪花仕女图>》[DB\OL]，《头条艺术》，2018 年 9 月。http://dy.163.com/v2/article/detail/DSPLDE8P0514C7CG.html

[32] 图片采自翟清华：《汉唐时期粟特乐舞与西域及中原乐舞交流研究--以龟兹、敦煌石窟壁画及聚落墓葬文物为例》[D]，《新疆艺术学院》，2019 年 5 月。

[33] 图片由笔者摄自于洛阳博物馆。



图 1-7：彩绘胡装女立俑[34]



图 1-8：安伽墓正面屏风第一幅奏乐舞蹈图[35]

图 1-5 为粟特本土地区片治肯特壁画，男子多留有胡子，身穿窄袖胡服，系腰带，下身裙紧贴着腿，脚蹬皮靴，服装颜色十分艳丽，图 1-6、1-7 为中原地区发掘的胡人陶俑，1-8 为安伽墓奏乐图，男子的服装形式基本和粟特本土地区的考古图像有着很大的相似性，上图中女胡俑女子盘发髻，服装为翻领开衫，典型的胡人服饰。“唐俑中之‘胡’大抵指粟特人，能区别出来的还有昆仑人，但较少见，区别于其他民族，目前仍难准确做到。”[36]与之不同的是，安伽墓中有着更为详细的判断信息，如墓主姓名、原始居住地，人物相貌、宗教信仰、生活

[34] 图片取自陕西历史博物馆官网馆藏精品展。
http://www.sxhm.com/index.php?page=14&ac=article&at=list&tid=218。

[35] 陕西省考古研究所：《西安北周安伽墓》图版三八[J]，文物出版社，2003 年 8 月。

[36] 乾陵博物馆：《丝路外来风-唐代胡俑展》[M]，文物出版社,2013 年版，第 8 页。

习俗等均符合史书中记载的粟特人种特征，区别较为明显。根据史书记载和描述，判断图 1-6、1-7 的具体种族和来历，以及陶俑形象是否为粟特人种，还需要经过多方位的调查和认证。李纯一先生在《中国音乐考古研究的对象和方法》一文中指出，由于考古资料的局限性，“材料、技术和画面的限制，做一些细节上的省减或夸张，局部上也有所改动，因而不可能具有百分之百的真实性。”[37]但是他们和同时发掘的粟特人墓葬中的刻画的人物形象服装、相貌、形态上具有一定的共性，所以笔者借以上资料用以参考研究粟特人。

2. 交通工具：骆驼和马

粟特人居住在中亚地区，以游牧生活为主，擅长调教骆驼，它们的交通工具多为骆驼、马，通过丝绸路来到中原，必须要经过茫茫的沙漠、戈壁滩，骆驼是最便捷的交通工具，《隋书·西域传》：

“康国者......气候温，宜五谷.....出马、驼、骡、驴、封牛......始遣使贡方物，后遂绝焉。”[38]

很多出土的胡乐俑都是伴随着骆驼，也说明骆驼是粟特人来华不可缺少的同伴。考古资料中北魏至隋唐时期为出土骆驼陶俑的高峰时期，这一时期出土的胡人多伴随骆驼、马等动物形象。随着丝绸之路开辟，中外交流开始逐渐频繁，骆驼便承担起丝绸之路上的交通运输功能，骆驼在沙漠中有着极强的生存能力，被称为“沙漠之舟”，西域的商品、货物、生活用品，大都是用骆驼来运输，加强了中外贸易的交流，也使人们的生活方式发生改变。

如图 1-9 所描述的一头骆驼昂首站立，身上载有七名手中拿着乐器的乐俑，他们大多深目高鼻，留着络腮胡，手中所持乐器有琵琶、筚篥等典型的西域乐器，骆驼载乐俑是一种夸张的表现手法，一个骆驼上载有七个人，这也从侧面展现了来华胡人对于骆驼、马匹的重视。

[37] 李纯一：《中国音乐考古学研究的对象和方法》[J]，《中国音乐学》，1991 年第 2 期。
[38]［唐］魏徵、［唐］令狐德棻 撰，中华书局编辑部 点校：《隋书》卷八十三　列传第四十八　西域•康国[M]，中华书局，1973 年 8 月，第 1 版，第 1849 页。



图 1-9：三彩骆驼载乐俑[39]



图 1-10：三彩牵引俑[40]

3. 葡萄、酒杯

除了服装与交通工具的与汉人的差距，粟特人在生活上最大的爱好是喝酒，醉酒之后“好歌舞于道”，也喜欢在自己的居住地种植葡萄以酿酒用。汉代就有记载，《史记· 大宛列传》中就记载：“安息在大月氏西可数千里。其俗土著，耕田，田稻麦，蒲陶酒。”[41]《后汉书·西域传》云：“栗弋国属康居。出名马牛羊、蒲萄衆

[39] 图片由笔者摄自于陕西历史博物馆。

[40] 图片由笔者摄自于洛阳博物馆。

[41]［汉］司马迁 撰，［南朝宋］裴駰 集解，［唐］司马贞 索隐，［唐］张守节 正义，中华书局编辑部 点校：《史记》卷一百二十三 大宛列传 第六十三[M]，中华书局，1982 年 11 月，第 2 版，第 3162 页。

果，其土水美，故蒲萄酒特有名焉。”[42]粟特人善于种植葡萄，酿造葡萄酒，并且在饮酒后跳舞，多数的考古发现也证实了这一点。粟特人喜于制作酒器，很多石碑墓葬以及酒具中都有雕刻葡萄花纹的样式，安伽墓中也刻画有一群人在葡萄藤下野宴的场景，可见粟特人对葡萄、酒的喜爱。唐代西域酒在中原也十分流行，“西市及长安城东至曲江一带，具有胡姬侍酒之酒肆”[43]粟特人善于种植葡萄，用葡萄酿酒，其因受到波斯崇尚文化的影响，很多在粟特地区出土考古图像资料中，祭祀场景中多使用酒杯供奉。他们日常生活中酒后好歌舞于道，北朝时期出土的乐舞扁壶多为酒壶上刻画胡人在葡萄藤下跳舞的状态，史书中记载的胡腾舞舞者的形象多表现在饮酒后表演醉酒的状态，称为“醉胡腾”，酒在粟特人的日常生活中有着十分重要的地位。所以，葡萄藤、酒杯也是粟特人的形象标签。



图 1-11：英国国家博物馆藏波斯萨珊王朝葡萄蔓枝纹银瓶[44]

[42] ［南朝宋］范晔撰，［唐］李贤等注，中华书局编辑部 点校：《后汉书》卷八十八 西域传第七十八•粟弋[M]，中华书局，1965 年 5 月，第 1 版，第 2922 页。

[43] 向达:《唐代长安与西域文明》[M]，河北教育出版社，2001 年 11 月，第 1 版，第 52 页。

[44] 法国汉学丛书委员会：《粟特人在中国--历史、考古、语言的新探索》[G]，中华书局 2005 年，第 223 页。

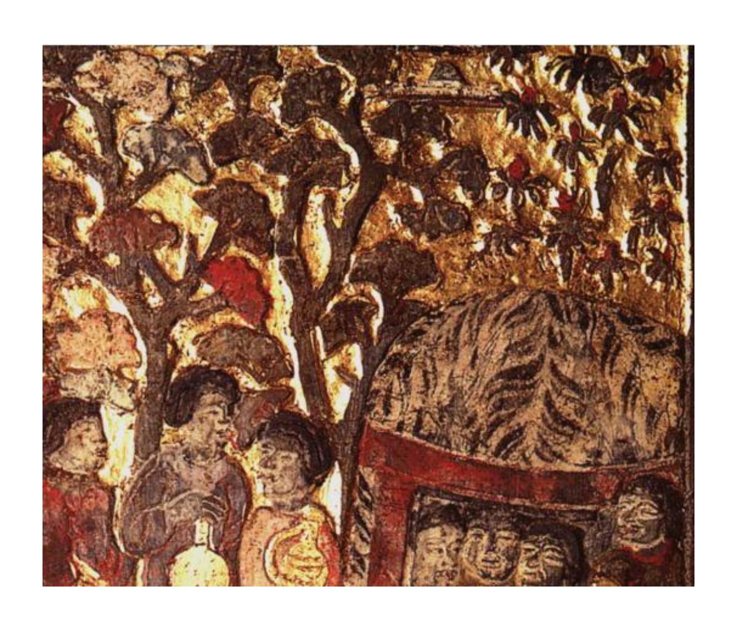


图 1-12：安伽墓野宴动物奔跑图[45]



图 1-13：虞弘墓酿制葡萄酒图[46]（庆祝葡萄丰收的仪式）

4. 乐器构成和配置

来华粟特人能歌善舞，在许多场合都以舞蹈助兴，跳舞离不开音乐伴奏，许多出土的粟特人乐舞图像都伴有乐器，这些乐器的类型也相对统一。粟特以胡腾舞、胡旋舞、柘枝舞最为出名，本文将在后面章节详细介绍。三类舞蹈风格热烈，多有鼓伴奏，其他旋律性旋律性乐器中琵琶、鼓、箜篌、筚篥最为常见，多数考古发现的图像资料都有这几类乐器，“安国乐......乐用琵琶、五弦琵琶、竖箜篌、

45 陕西省考古研究所：《西安北周安伽墓》图版三三[M]，文物出版社，2003 年 8 月。

46 王雅婕：《丝绸之路上的粟特音乐研究--以隋代虞弘墓出土音乐图像考释为例》[J]，《广播电视大学学报》，2019 年第 1 期。

箫、横笛、筚篥、正鼓、和鼓、铜拔、箜篌。五弦琵琶今亡。”[47]通过文献记载和图像资料的对比验证，多数出土的有关粟特人的考古资料都包含琵琶、箜篌，鼓等乐器，除了长相和服装，是否有这几类乐器也是判断粟特人的主要证据。



图 1-14：安伽墓奏乐图[48]



图 1-15：安伽墓门额左侧乐神[49]

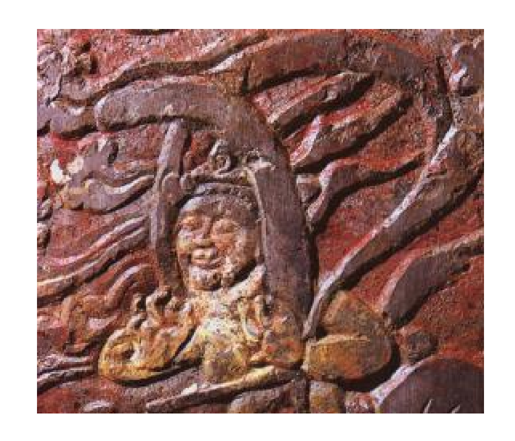


图 1-16：安伽墓门额右侧乐神[50]

[47] ［后晋］刘昫等撰，中华书局编辑部 点校：《旧唐书》卷二十九　志第九　音乐二[M]，中华书局，1975 年 5 月，第 1 版，第 1071 页。
[48] 陕西省考古研究所：《西安北周安伽墓》图版三九[J]，文物出版社，2003 年 8 月。
[49] 陕西省考古研究所：《西安北周安伽墓》图版一六[J]，文物出版社，2003 年 8 月。
[50] 陕西省考古研究所：《西安北周安伽墓》图版一七[J]，文物出版社，2003 年 8 月。

由上可知，从历史记载文献和考古资料来判断是否为粟特音乐，应依据是否为昭武九姓所包含的姓氏、相貌特征、服装、乘坐的交通工具、以及乐队使用的伴奏乐器这几方面，为依据来判断，符合以上条件的，大抵为来华粟特人。

第二节 粟特音乐流行中原的社会背景及粟特人来华原因

一、粟特音乐流行中原的社会背景

公元前140年，张骞出使西域，开辟丝绸之路。丝绸之路是连接欧亚大陆的重要交通干线，它起于西安，途径甘肃、新疆到中亚，西亚大陆，总长约7000多公里，络绎不绝的外国商人、使者，通过丝绸之路来到中原，进行贸易与文化交流。政治上，汉朝统治者也实行大量的措施维系与西域的关系，“汉氏初开西域，有三十六国。其后，分立五十五王，置校尉、都护以抚之”[51]，汉朝在西域设立都护府，统管西域民族地区事务，汉武帝时期与西域“开户市”通文化等措施，与西域进行贸易、文化交流，使西域与中原地区的经济、政治、文化进一步加强，粟特人善于经商，经常活跃在与各个国家的贸易往来中，他们有的也以聚落形式在中原地区选择定居。部分粟特人信仰袄教和摩尼教，经常在各地修建寺庙，举行宗教仪式活动，承担着文化传播的使者，他们又以“善市贾，争分铢”为主的商业特点，掌握着大量的社会财富。汉朝实行的这些措施为粟特人在中原的生活奠定了基础，更多的粟特人慕名而来，实际上汉代史书上只有粟特人来华的记载，却没有粟特音乐的记载。

魏晋南北朝以来，社会大动荡，战乱频繁。这一时期粟特人也进行大规模的迁移，进入中原地区，史书上这一时期的粟特人记载也十分丰富。北魏孝文帝迁都洛阳，统领黄河流域，带领少数民族与汉文化相互融合，互相贯通。这一措施进一步推动了胡乐的发展。史书上最早有关粟特音乐进入中原的具体时间为《通典》中记载：

“周武帝聘虏为后，西域诸国来媵，于是龟兹、疏勒、安国、康国之乐，大聚长安。胡

---

51 ［唐］李延寿 撰，中华书局编辑部 点校：《北史》卷九十七 列传第八十五[M]，中华书局，1974年10月，第1版，第3205页。

儿令羯人白智通教习，颇杂以新声。”[52]

栗特音乐在此时以官方的渠道正式进入中原，成为宫廷音乐的一部分，许多来自粟特的乐人开始崭露头角，佛教的传播在这个时期也进入黄金时代，西域修建佛教石窟的习俗也在中原地区兴盛起来，民间也修建了大量的石窟、寺庙，如甘肃敦煌莫高窟中的雕塑、壁画。河南洛阳龙门石窟中的石刻、雕像等以此来宣传佛教，飞天伎乐、乐舞壁画也大量出现在石窟壁画中，留下许多珍贵的壁画、雕塑等图像资料。早期的乐舞风格也多为西域风格，有一部分粟特人信仰佛教，借此来到中原传播宗教，敦煌莫高窟中有粟特人供养的佛像。考古资料也多集中在这一时期，如安阳发现的北齐范粹乐舞扁壶，西安北周安伽墓乐舞图像。都为北朝时期的文物。

唐代中原经济繁荣，政治稳定，唐代的长安是一个世界性的大都市，各国纷纷派遣使者、留学生来到中原，传播宗教、进行商业贸易、学习中原文化等，中外交流十分频繁，隋唐时期，统治者也十分重视音乐的发展，创立音乐机构“教坊”，培养大量的音乐人，统筹魏晋南北朝时期的音乐，又将胡乐也纳入宫廷音乐中，重视民间散乐百戏的发展，使中原音乐与西域音乐与文化的交流与融合得到前所未有的高度。以此为背景，更多的粟特人慕名来到中原，也有大部分粟特人在中原选择长居，逐渐接受汉文化的洗礼。

隋唐时期出土的陶俑，大多数都是胡人形象，唐代经济政治文化中心长安和洛阳为粟特人的主要聚居地，粟特人与汉人通婚学习汉儒文化，改汉姓，融入到当地的生活中。唐代宫廷燕乐中《九部乐》、《十部乐》的粟特音乐安国乐、康国乐也占有一定的比重。随着时代的发展，粟特所代表的地理位置范围也在不断扩大扩大，以唐代为例《大唐西域记》中对粟特昭武九姓诸国的地理位置、生活习俗，宗教信仰有着详细的记录，：

“从此西去，入大沙啧，绝无水草，路途弥漫，疆境难测，望大山，寻遗骨，以知所指，以记经途。（唐言康国）。

屈霜尔迦国。周千四五百里。东西狭南北长。土宜风俗同飒秣建国。从此国西二百余里至喝捍国（唐言东安国）。”[53]

[52] ［后晋］刘昫等 撰，中华书局编辑部 点校：《旧唐书》卷二十九 志第九 音乐二[M]，中华书局，1975 年 5 月，第 1 版，第 1069 页。

[53] ［唐］玄奘、［唐］辩机 原著，季羡林等 校注：《大唐西域记校注》卷第一 三十四国•

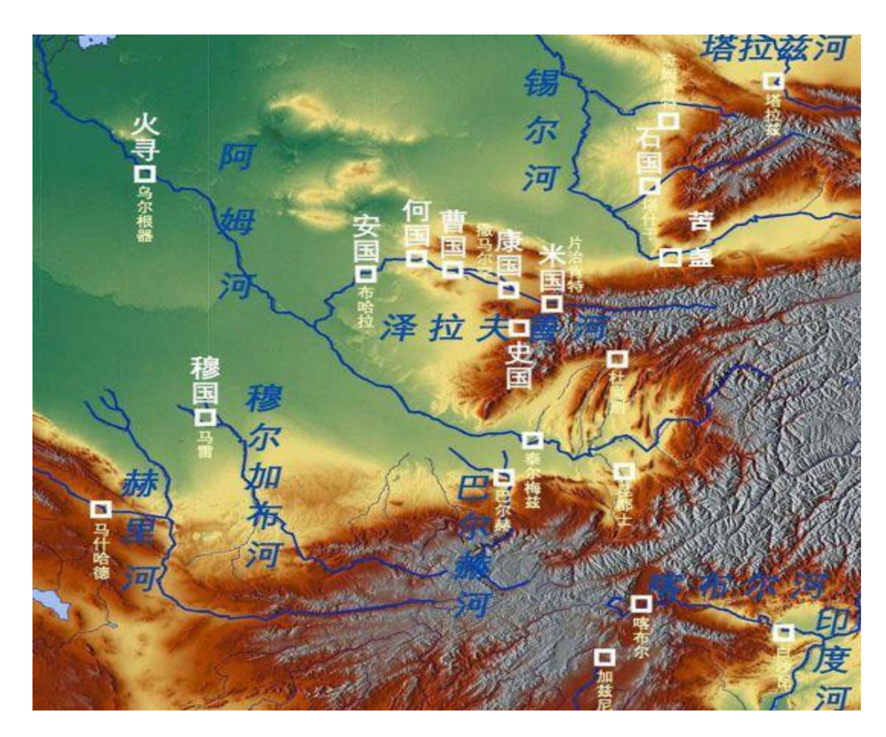


图 1-17：唐代昭武九姓图[54]

图 1-17 可看出粟特地理位置优越，位于亚洲地区腹地，交通便利，是丝绸之路上贸易、文化交流的枢纽地带。汉代丝绸之路开通之时，粟特人以主要以经商的方式来到中原，络绎不绝，粟特人本身就是一个好歌舞的民族，他们在经商的同时，也在传播者自己的音乐文化，直到唐代达到鼎盛时期。

安史之乱爆发时，由于带头作乱的首领为胡人，唐朝开始出现排斥胡人的现象，“许多粟特人蒙受打击，纷纷向河北三镇转移，寻求新的生存之地。”[55]此后大量粟特人销声匿迹，改名换姓，逃往各地。留在中原的粟特人也慢慢接受汉文化的洗礼，不再抛头露面，有些粟特人还刻意隐瞒自己的身份，生活习惯也逐渐和汉人相一致。而粟特本土地区在公元 8 世纪被大食（阿拉伯）统治，本土地区文化也逐渐被取代。所以，以唐代安史之乱为时间节点，粟特文化无论在中原地区还是本土地区都受到巨大的冲击，这也是唐代以后史书上对粟特音乐记载也逐渐减少甚至消失的主要原因。至此，社会胡乐兴盛的主流趋势开始发生变化，汉唐时期受到推崇的胡乐文化开始逐渐没落，走向衰落，但是他们对中原文化的影响却是深远的。

屈霜你迦国[M]，中华书局，2000 年 4 月，第 1 版，第 92 页。

[54] 图片取自网易订阅，我叫很坚强：《跨国通道瓦罕走廊》[DB\OL],《网易订阅-自驾地理》，2018 年 7 月，http://dy.163.com/v2/article/detail/DLN581CU0524OQD4.html

以上梳理可看出，北朝至隋唐时期粟特人大量涌入中原地区，此时的文献记载最为丰富，以及存见有关粟特人的考古资料多是这一阶段，所以笔者研究粟特音乐的主要时间节点在这一时期。

二、粟特人来华原因及其社会地位

1. 商业活动

早期的来华粟特人以经商的方式来到中原，他们从西域带过来大量的奇珍异宝，操控着丝绸之路上的贸易活动。经过他们贩卖过来的西方物品种类丰富，数量众多深受人们的喜爱。加之中原自古以来都持重农抑商的小农经济，商业并不发达，这也给粟特人带来了巨大的发展空间，粟特人本身政权不独立，以畜牧业为主，长期游走在中亚大陆各国之间，居无定所，正因为此，许多粟特人在丝绸之路上承担起了翻译的角色，他们精通多国语言，被称为丝绸之路上的“译语人”。唐时政治稳定，经济繁荣，财富的吸引使得粟特人开始大移民，在中原建立起自己的商业王国。唐时长安城的商贾主要集中在东市和西市，东市的商胡约有 8000 多户，而西市至少有 10000 户，这些商户中不乏大量的粟特人，经他们交易的物品种类丰富，涉及生活所需要的各类物品，这些物品还被称为“撒马尔罕的金桃”。

2. 政治活动

1、从汉魏时期民族大融合开始，中原人的审美发生了变化，从以往的雅乐为主开始逐渐散落，民众转向为推崇胡乐，有关粟特音乐进入中原的首次记载为《隋书·音乐志》中载：

“疎勒、安国、高丽，并起自后魏平冯氏及通西域，因得其伎。”[56]

以及周武帝与突厥女的联姻，很多乐人以陪嫁的方式被带到中原，以及各国之间的交流进贡。还有一些粟特人作为使者来到中原《魏书》中载：

“太延中，魏德益以远闻，西域龟兹、疏勒、乌孙、悦般、渴槃陁、鄯善、焉耆、车师、粟特诸国王始遣使来献。”[57]

---

[56] ［唐］魏徵、［唐］令狐德棻 撰，中华书局编辑部 点校：《隋书》卷十五 志第十 音乐下[M]，中华书局，1973 年 8 月，第 1 版，第 380 页。
[57] ［北齐］魏收 撰，中华书局编辑部 点校：《魏书》卷一百二 列传第九十 西域[M]，中华书局，1974 年 6 月，第 1 版，第 2259-2260 页。

1999年山西太原发掘的虞弘墓墓主也是虞弘也是来往于中原与西域的交流使者，虞弘继承父亲的职业，初始北齐与周边国家，沟通西域与中原的友好交流。在促进民族交流的同时，也将胡人的首领归为官职，纳入到中原的官僚体系中。安伽墓墓主担任“萨保”一职位。也说明当时的来华粟特人担任官职，有一定的社会地位。史书中记载的乐人，如北魏曹氏家族的曹僧奴为日南王，曹妙达为郡王，曹昭仪为昭仪。

另外，还有一部分粟特人因身份低微，被当作贡品献入中原王朝，《册府元龟》：

“五月，康国献胡旋女子及豹，史国献胡旋女子及蒲萄酒，安国献马。”[58]

这一部分粟特人的身份地位地下，甚至被眷养起来，供人娱乐。

唐代专门设置“鸿胪寺”接待外宾，为了照顾外族和其他民族的学生，科举制度中还设置“宾贡科”招聘和收纳外国人才，隋唐时期对外来乐人持友好开放的态度，也使部分粟特音乐以官方的渠道进入到宫廷音乐里，这些乐人音乐技能突出，受到统治者的喜爱，封官加爵，步入仕途。中原统治者对这些胡人持包容开放、兼收并蓄的态度，也为粟特音乐在中原的发展提供了良好的政治基础。

3. 宗教传播

粟特地区先后受到希腊、波斯等地文化的先后影响，早期的粟特人以信奉祆教为主，祆教又称琐罗亚斯德教，起源于波斯，崇拜火和光明，视水、火、土为神圣，北魏开始由粟特人传入中原，并在中原地区建立祆教寺，发扬教义，《太平广记》中有关当时社会上祆教的发展程度有这样一记载：“唐河南府立德坊及南市西坊。皆有胡妖神庙。每岁。商胡祈福。烹猪杀羊。琵琶鼓笛。酣歌醉舞。酹神之后。募一胡爲妖主。”[59]官方专门在城中兴建祆教寺庙，以便商胡祈福，与此同时伴随着歌舞，这些歌舞在坊间开始流传起来，安伽墓、史君墓墓主丧葬形式也带有浓重的祆教色彩。

[58] ［宋］王钦若 等 编纂，周勋初 等 校订：《册府元龟》卷第九百七十一　外臣部（十六）朝贡第四[M]，凤凰出版社，2006年12月，第1版，第11239页。
[59] ［宋］李昉等 编：《太平广记》卷第二百八十五　幻术二•河南妖主[M]，中华书局，1961年9月，第1版，第2269页。



图 1-18：史君墓石上的石雕祭祀[60]

东汉时期，佛教开始传入中原，佛教起源于印度，传入中原的途径就要经过中亚地区，很多粟特人也担当起了传播宗教的任务，而音乐则作为传播宗教的一种重要方式，许多僧人以传播宗教的方式将音乐刻画在石窟壁画上，例如敦煌莫高窟中就有粟特人专门的供养佛像和乐队、乐舞壁画资料。除了佛教，很多粟特人其余的宗教信仰还有摩尼教、景教，粟特人在来华的同时也为传播宗教上贡献出自己的力量的同时，也是将自己的音乐文化习俗传至中原的一条重要渠道。

[60] 荣新江：《从撒马尔干到长安--粟特人在中国的文化遗迹》[G]，北京图书馆出版社，2004年，第 64 页。

小 结

综上，北朝至隋唐时期的来华粟特人首先在地域上位于索格底亚那地区，先后经历过多个政权的统治，本身文化就具有多元性的特征，文化习俗和相貌上也与中原地区有着很大差异，来华粟特人具有很多共性，他们身上所具有的形象标签也为我们研究粟特人提供了佐证。粟特人通过丝绸之路来到中原，以经商为主，掌握着大量的社会财富，他们以各种形式在中原地区发展，包括传播宗教，担任官方职位等。来华粟特人数量众多，社会角色多样，也的得到统治者和民间的追捧、喜爱，在当时的社会上占有一席之位，这也是研究粟特音乐在中原兴盛的必要前提。

第二章 存见资料中的粟特音乐

第一节 历史上著名的粟特乐人

粟特人是古代丝绸之路上连接中原与中亚文化的桥梁，而乐人在中西音乐文化的交流中扮演者不可或缺的角色，同时，他们也将优秀的西域音乐文化带入到中原地区。笔者在查阅历史文献的过程中，发现有很多记载粟特乐人的资料，各个时期都有优秀的乐人，他们为中西音乐文化的交流与融合贡献着自己的力量，这些文献中记载的粟特乐人大多数都被归为胡乐人，笔者之所以把研究粟特乐人列为一个重要的章节，是因为来华粟特乐人虽然有很多记载，但是大都十分零碎、分散，没有系统的分类、总结和梳理，整体资料较为散乱，粟特乐人没有作为特定的条目去研究。笔者通过梳理发现，史书上记载的北朝至隋唐时期的乐人数量十分庞大，唐代时期，国力强盛，经济文化繁荣，音声人有数万人，胡人占有一大部分，粟特乐人占胡乐人的一大部分，《新唐书·礼乐志》中载：

“唐之盛时,凡乐人、音声人、太常杂户子弟隶太常及鼓吹署,皆番上,总号音声人,至数万人。”[61]

这些乐人种类繁多，音乐技能十分全面，有歌人、器乐演奏者、乐器制作者、舞人、杂耍艺人、外交使者等。由于历史条件的原因，有些描写乐人的记载很多是由非音乐专业人士的撰写，导致记载不够全面和专业。再者，21 世纪以来，大量的粟特墓葬被发掘，出土的考古图像资料也逐渐丰富，更加印证了来华粟特人的数量之多，为本章节的写作提供了更多有用的素材，以下就北朝至隋唐时期粟特人进行梳理，表 2-1 为北朝至隋唐时期的粟特音乐家：

---

[61] ［宋］欧阳修、［宋］宋祁 撰，中华书局编辑部 点校：《新唐书》卷二十二　志第十二　礼乐十二[M]，中华书局，1975 年 2 月，第 1 版，第 477 页。

序号	国别	姓名	年代	才艺	官职
1	曹国	曹婆罗门	北魏	琵琶	
2		曹僧奴	北魏	琵琶	日南王
3		曹妙达	北齐	琵琶	郡王
4		曹昭仪	北齐	琵琶	昭仪
5		曹保保	唐	琵琶	
6		曹善才	唐	琵琶	
7		曹　刚	唐	琵琶	
8		曹叔度	唐	散乐	
9		曹供奉	唐	琵琶	
10		曹触新	唐	婆罗门	
11		曹十九	唐	舞蹈	
12		曹者素		乐令	
13		曹绍夔		乐令	
14		曹　赞	唐	散乐	
15		曹士力		乐令	
16		曹生钰	唐	琵琶、乐律	
17		曹大子	唐	琵琶	
18	康国	康阿驮	北齐	胡小儿	开府仪同
19		康　乃		俳优	
20		康唐卿	唐	俳优	
21		康昆仑	唐	琵琶	
22		康老胡雏	唐	歌唱，百戏	
23		康　迺	唐	婆罗门	
24		康太宾	唐	歌唱	
25		康　洽	唐	乐舞	
26		米嘉荣	唐	歌唱	乐官供奉
27		米　和	唐	琵琶	

28	米国	米和稼		婆罗门	
29		米万槌		婆罗门	
30		米和郎		琵琶	
31		米都知	唐	琴歌	教坊都知
32		何　海	北齐	胡小儿	开府封王
33		何洪珍	北齐	胡小儿	开府封王
34		何朱弱	北齐	歌舞	仪同开府
35	何国	何　妥	隋	理论	太学博士
36		何满子	唐	歌唱	
37		何　懿	唐	歌唱	
38		何　戡	唐	歌唱	
39		史丑多	北齐	歌舞	开府封王
40	史国	史敬约	唐	筚篥、作曲	
41		史　从	唐	筝	
42		安马驹	北齐	作曲	开府封王
43		安未弱	北齐	作曲	开府封王
44		安进贵	隋朝	管弦	
45		安万善	唐	筚篥	
46		安叱奴	唐	舞蹈	散骑侍郎
47	安国	安辔新	唐	俳优、舞蹈	
48		安金藏	唐	俳优	右骁卫军
49		安不闹		俳优	
50		安希番		俳优	
51		石宝山	唐	俳优	
52		石潒	唐	琵琶	
53	石国	石野猪	唐	俳优	
54		石国胡儿	唐	胡腾舞	

表 2-1：北朝至隋唐时期的的粟特音乐家

通过以上表格梳理分析可看出，各个时期来华的粟特人以国为界，北齐和唐代的人物记载数量最多，其中擅长乐器的乐人比例最高，尤其是琵琶，盛唐时期琵琶演奏技能在中原占有重要的地位，琵琶非中原本土乐器，这些乐器在中原的兴盛离不开这些乐人的传播。来华各国的粟特人音乐擅长的领域以国为界，各国在大体上都有自己的特色，例如曹国擅长琵琶，在笔者收集到史书记载的 17 位曹国人有 10 位以弹琵琶为生，占总人数的 58%。米国、何国以歌唱出名，歌人占很大一部分比例。安国乐人擅长跳舞、康国擅长胡旋舞，石国的乐人数量史载虽然稀少，但石国有记载最为出名的是出胡腾舞、柘枝舞。各国乐人才艺多样，但也有自己的特色。笔者就以上表格中出现的较为著名粟特乐人以国为单位进行简述。

一、曹国乐人

1. 曹婆罗门家族

曹国在昭武九姓中虽只属于一个小国，但是曹国的乐人在中原的数量十分多，而且有很多才能出众的曹国乐人被加官进爵，开始从政。最早记载的粟特乐人为北魏的曹婆罗门，据《通典》卷一百四十六，乐六载：

“龟兹乐者，……有曹婆罗门，受龟兹琵琶於商人，代传其业，至於孙妙达，尤为北齐文宣所重，常自击胡鼓和之。”[62]

《旧唐书》卷二十九载：

“此后魏有曹婆罗门，受龟兹琵琶于商人，世传其业。”[63]

从北魏时期曹婆罗门这一代开始，曹氏以家族的方式在中原学习和传授琵琶，在社会上享有很高的声誉，也是史书上笔墨最多的粟特乐人家族之一。曹氏家族从北魏曹婆罗门开始，受教于龟兹乐人白明达学习弹奏琵琶，经过刻苦学习使自己的技艺达到很高的水平，其子孙也将弹琵琶的技术传承下来，在北魏至隋唐时期的社会上享有很高的声誉。曹国分为东曹国和西曹国，曹婆罗门一族、其子曹僧奴、其孙曹妙达、孙女曹昭仪，主要活跃于北魏至北齐时期。而另一个曹氏家族则在唐朝中期比较活跃，他们也是以弹琵琶为生，从曹保保这一代开始，

[62] ［唐］杜佑 撰，王文锦、王永兴、刘俊文、徐庭云、谢方 点校：《通典》卷第一百四十六　乐六[M]，中华书局，1988 年 12 月，第 1 版，第 3725-3726 页。
[63] ［后晋］刘昫 等 撰，中华书局编辑部 点校：《旧唐书》卷二十九　志第九　音乐二[M]，中华书局，1975 年 5 月，第 1 版，第 1069 页。

其子曹善才，其孙曹刚，都是在唐代赫赫有名的琵琶演奏家。

曹婆罗门之子曹僧奴也是一位弹琵琶的高手，他也是最早在中原被封官的乐人，《北史》中载：

"亦有至开府仪同者。其曹僧奴、僧奴子妙达，以能弹胡琵琶，甚被宠遇，俱开府封王。"[64]

曹僧奴由于弹琵琶技艺出众，被当朝统治者喜爱而封日南王。曹僧奴的儿子曹妙达继承其弹琵琶的优势，也被封为郡王，其女儿曹昭仪才华出众，也擅长弹琵琶，被召进宫中，册封为昭仪，他们也被称为"四曹"。

曹妙达不仅技艺出众，还擅长教学和作曲，高祖还让他教习太乐，以代周歌，曹妙达也创作了大量的胡风的乐曲，隋代著名的音乐家万宝常就师从于曹妙达，《北史》载：

"安马驹、曹妙达、王长通、郭令乐等能造曲，为一时之妙。"[65]

北齐时期，后主高纬喜欢亲自打鼓，曹妙达与父亲曹善才为其伴奏，一次宫廷宴乐上，曹妙达表演弹奏琵琶，后主听到后十分兴奋，封曹妙达为王。可见当时上至宫廷、下到民间对胡乐的崇拜和包容。隋初，经历过魏晋南北朝的时代大动乱，经济政治开始稳定，隋文帝命乐人重新修建宫廷音乐，曹妙达以西域龟兹音乐为基础，改革旧乐，用来代替原来的宫廷音乐。他善弹琵琶，精通乐律，又能作曲，得到统治者的赏识，为隋唐时期宫廷音乐的发展打下了良好的基础，也进一步将龟兹优美的琵琶曲带入中原，加强了胡乐在中原的传播。汉魏时期乐人身份地位地下，但是从北朝开始，很多胡乐人多才多艺，受到推崇，封官进爵，得到重用。曹妙达身为乐人，能够参与到制定宫廷风音乐的场合，也说明在那个时期，胡乐人的地位有所提升。

2. 曹保保家族

另一个在隋唐时期活跃的曹氏家族也承担起了传播和演奏琵琶的任务，曹保保为第一代，其子曹善才琵琶技艺也十分传神，唐代诗人李绅还专门为曹善才弹琵琶的场景作诗，诗中写道：

"穆王夜幸蓬池曲，金銮殿开高秉烛。东头弟子曹善才，琵琶请进新翻曲。.....紫髯

---

[64] ［唐］李延寿 撰，中华书局编辑部 点校：《北史》卷九十二 列传第八十•齐诸宦者[M]，中华书局，1974 年 10 月，第 1 版，第 3055 页。

[65] ［唐］李延寿 撰，中华书局编辑部 点校：《北史》卷九十二 列传第八十•齐诸宦者[M]，中华书局，1974 年 10 月，第 1 版，第 3074 页。

供奉前屈膝，尽弹妙曲当春日……胡雁翻飞向天没。……闻道善才成朽骨，空余弟子奉音徽……”[66]

诗中描写了唐时曹善才在宫廷表演弹琵琶的场景，他弹奏琵琶的技艺得到当朝统治者的赏识，在夜晚被召进宫中演奏，诗中也提到曹善才的相貌“紫髯”，以及“胡雁翻飞”的场景，也说明曹善才有着胡人的长相和血统，在宫中表演琵琶新翻曲，并且将自己的技艺传授给弟子，得到统治者的重视。

曹善才之子曹刚也为当时的琵琶演奏家，曹刚在经过其父、祖父（曹保保）的训练积累之后，琵琶技艺达到炉火纯青的地步，在当时的社会中，琵琶技艺能与之媲美的所剩无几。同时，曹刚也享有很高的社会声誉，许多诗人在听过他的演奏之后惊叹于他弹琵琶的技，并为其作诗赞美，先后有刘禹锡评价其“一听曹刚弹薄媚，人生不合出京城。”[67]、白居易“谁能截得曹刚手，插向重莲衣袖中。”[68]、薛逢“禁曲新翻下玉都，四弦振触五音殊。不知天上弹多少，金凤衔花尾半无。”[69]《乐府杂录》中也有对曹刚生平演奏琵琶的描写：

“贞元中，有王芬、曹保保，其子善才、其孙曹纲皆袭所艺，次有裴兴奴与纲同时，曹纲善运拨若风雨而不事扣弦，兴奴长於拢捻不拨稍软，时人谓曹纲有右手兴奴有左手。武宗初朱崖李太尉有乐吏廉郊者，师於曹纲，尽纲之能，纲常谓：侪流曰：‘教授人亦多矣，未曾有此性灵弟子也。’”[70]

曹刚演奏琵琶的表现力十足，观众听完他的演奏便深深的沉溺于其中，久久不愿离开，他的主要善运用右手弹拨，力度惊人。曹刚不仅自己弹奏，还进行琵琶教学，在他培养的弟子中，廉郊最为出名深得其精髓，得到他的赏识。在琵琶演奏的发扬和传承上，曹氏家族做出了很大的贡献，也让西域乐人在中原得到很好的发展，也进一步推动了中原与西域的友好交流。另外，曹国还有其他很多优秀的乐人也活跃在那个时期有曹赞、曹叔度、曹供奉、曹触新、曹士力等。

---

[66] [清］彭定求等：《全唐诗》卷四八零，李绅《悲善才》[M]，中华书局，1999 年，第 5501-5502 页。
[67] [清］彭定求等：《全唐诗》卷三六五，刘禹锡《曹刚》[M]，中华书局，1999 年，第 4140 页。
[68] [清］彭定求等：《全唐诗》卷四四九，白居易《听曹刚弹琵琶》[M]，中华书局，1999 年，第 5084 页。
[69] [清］彭定求等：《全唐诗》卷五四八，薛逢《听曹刚弹琵琶兼示重莲》[M]，中华书局，1999 年，第 6388 页。
[70] [唐]段安节：《乐府杂录》[M]，上海古籍出版社，2015 年，第 14-15 页。

二、康国乐人

北朝至隋唐时期，康国为昭武九姓的宗主国，康国的乐舞也被纳入隋唐时期的九部乐、十部乐中，胡旋舞也出自于康国，康国人不但善于舞蹈，还有很多其他优秀的乐人，其中康昆仑为康国比较典型的代表人物，他活跃在中唐时期，以弹琵琶为生，他的琵琶弹奏技艺也十分精湛，乐府杂录中记载了有关他和段善本斗琴一事，贞元年中，为天气大旱求雨一事，康昆仑在街市内弹琵琶，输给段善本，随即又拜段善本为师，成为一带琵琶名家。康昆仑不仅虚心学习琵琶技艺，还善于作曲，《新唐书》卷二十二，志第十二："贞元初，乐工康昆仑寓其声于琵琶，奏于玉宸殿，因号《玉宸宫调》，合诸乐，则用黄钟宫。其后方镇多制乐舞以献。"[71]康昆仑演奏技巧出色，还将其他音乐转弹到琵琶上，也侧面说明胡乐人在那个时代十分出色。

三、米国乐人

隋唐时期来自米国的米嘉荣也是一位擅长唱歌的乐人，《乐府杂录》：

"元和长庆以来，有米嘉荣、何戡、陈意奴"[72]

米嘉荣之子米和则擅长弹琵琶，这也是他们与其他家族不同的地方，米嘉荣经历了三代朝廷，担任乐官供奉的支舞，他在乐坛上的地位几十年不变。米嘉荣有自己独特的唱法，歌声中颇有凉州曲调的意味，他还擅长翻唱旧曲，并且在旧曲中加入自己的情感，唱出新的韵味，这一点在当时的社会上无人能超越。诗人刘禹锡评价其：

"唱得凉州意外声，旧人唯数米嘉荣。近来时世轻先辈，好染髭须事后生。"[73]

米嘉荣独特的嗓音为诗人留下了深深的印象，米嘉荣也善于推陈出新，将胡乐推上了新的高度。米嘉荣喜唱歌，他儿子却与之不同，最擅长的却是弹奏琵琶，《乐府杂录》载："咸通中既有米和，即嘉荣子也，申旋尤妙"[74]米嘉荣善于歌唱，其子善于弹琵琶，这也说明当时的粟特乐人家族十分重视孩子的爱好和特长，

---

[71] ［宋］欧阳修、［宋］宋祁撰，中华书局编辑部 点校：《新唐书》卷二十二 志第十二 礼乐十二[M]，中华书局，1975 年 2 月，第 1 版，第 477-478 页。

[72] [唐]段安节：《乐府杂录》[M]，上海古籍出版社，2015 年，第 13 页。

[73]［清］彭定求等：《全唐诗》卷三六五，刘禹锡《与歌者米嘉荣》[M]，中华书局，1999 年，第 4128 页。

[74] [唐]段安节：《乐府杂录》[M]，上海古籍出版社，2015 年，第 14 页。

有着良好的家庭氛围。除了米嘉荣，米国还有其他著名的音乐家米和（琵琶）、米和郎（琵琶）、米都和（歌唱）等。

四、何国歌唱家

何满子是唐玄宗时期著名的歌唱家，在唐代歌唱界享有很高的声誉，他来自昭武九姓何国，何满子的歌声以悲痛为觉，元稹的《何满子歌》记录了何满子惊世才华“何满能歌能宛转，天宝年中世称罕......梨园弟子奏玄宗，一唱承恩羁网缓。便将何满为曲名，御谱亲题乐府纂”[75]何满子不仅歌声嘹亮，还擅长即兴演唱、谱曲，他谱的曲供教坊、梨园弟子歌唱，以何满子的名字为曲名谱曲，教坊名曲中，就有一首曲名为《何满子》。还有舞者表演以何满子为名字的舞曲，不仅如此，何满子在文学界也享有盛名。唐代后期，何满子一词还成为词牌名，可见他的影响力之深远。《全唐五代词》卷四敦煌词：“城傍猎骑各翩翩。侧坐金鞍调马鞭。胡言汉语真难会，听取胡歌甚可怜。”[76]这是以何满子为名字的诗，诗中描写到胡言汉语，胡歌，说明何满子是一个胡人，从姓氏上可以判断何满子来自何国他的的歌唱技术精湛。但是何满子的一生是不幸的，他偶然得罪当朝皇帝，被下令处死，临刑前，何满子唱了一首自己作的歌，请求以歌声赎罪，听者无不为之动容，悲痛欲绝，便将此歌呈送给喜爱音乐的唐玄宗，但是最终未能如愿，何满子还是被行刑。白居易作的一首曲子《杂曲歌词 • 何满子》中记录了这一场景“世传满子是人名，临就刑时曲始成。一曲四词歌八迭，从头便是断肠声。”何满子的名字也成了教坊曲名，何满子的才华也得到唐代很多诗人的肯定，白居易、元稹、张裕等都为其写诗赞颂。由此，何满子的歌声也代表着忧愁、绝望的感情寄托，这些描写何满子的诗中都渗透这样的情绪，“惆怅云愁雨怨，断魂何处相寻。”[77]、“一声何满子，双泪落君前”[78]“谁见夕阳孤梦，觉来无限伤情”[79]以至于以何满子为词牌名所作的诗大都以悲愤、失落、惆怅的情感因素为基调。可见何满子虽然是胡人歌唱家，但是他的歌

---

[75]［清］彭定求等：《全唐诗》卷四二一，元稹《何满子歌》[M]，中华书局，1999 年，第 4643 页。

[76] 曾昭岷、曹济平、王兆鹏、刘尊明 编撰：《全唐五代词》正编卷四　敦煌词•散见各卷曲子词•何满子词[M]，中华书局，1999 年 12 月，第 1 版，第 880 页。

[77]［清］彭定求等：《全唐诗》，张光宪《何满子》[M]，中华书局，1999 年。

[78]［清］彭定求等：《全唐诗》卷二十八，张裕《何满子》[M]，中华书局，1999 年，第 415 页。

[79] ［清］彭定求等：《全唐诗》，毛熙震《何满子》[M]，中华书局，1999 年。

声还是感染了很多人，与之共情，也足以见得当时的西域乐人在当时的社会上影响力之深远。张裕《孟才人叹》中提到“偶因歌态咏娇嚬，传唱宫中十二春。却为一声河满子，下泉须吊旧才人。”[80]孟才人身得重症离世之前要听人唱何满子才肯离世，也说明何满子歌声在当时的影响力。乐府杂录里以粟特人姓氏歌名的还有《康老子》、《安公子》。

何国除了歌唱人才优秀，还有一个主要的音乐理论家，“何妥，何妥字栖凤，西城人也......父细胡，通商入蜀......，因致巨富，号爲西州大贾。妥少机警，八岁游国子学”[81]他出生于商贾家庭，学识渊博，一生中著述很多，撰《周易讲疏》、《孝经易疏》等。他因机敏聪慧，隋文帝命他为国子博士，管辖太常寺。“开皇之世，有郑译、何妥、卢贲、苏夔、萧吉，并讨论坟籍，撰著乐书，皆爲当世所用。”[82]隋初，隋文帝邀请何妥与郑译、万宝常等人参与“开皇乐译”，何妥受隋文帝命，考订钟律，与其他乐官制定宫廷雅乐，何妥认为演奏雅乐只能用黄钟，这一意见得到隋文帝的采纳，何妥虽然为粟特人后裔，但是他却能在当朝的最高结构参与制定国乐，说明他的社会地位很高，得到统治者的重视。

五、安国乐人

安国的乐人数量和种类很多，史书上记载安国乐也是最早进入中原的国家，也很早就有了安国的乐人，安马驹、安未弱为北齐时期的安国人，他们善于作曲，被封为开封府王，《隋书》中载：

“开皇之世. . . . . . 安马驹、曹妙达、王长通、郭令乐等，能造曲，为一时之妙，又习郑声”[83]

北齐时期，胡乐人大量涌入中原，由于统治者喜爱胡乐，很多胡乐人也进入到宫廷中 ，他们还参与一些重要的政治活动，可见胡乐人在当时的宫廷音乐中占有重要的地位，他们不仅带来西域音乐，还将西域音乐与中原音乐相混合，创作新的乐曲，也为后期胡乐与汉乐的融合奠定了基础。

---

[80] ［清］彭定求等：《全唐诗》，张裕《孟才人叹》[M]，中华书局，1999 年。

[81] ［唐］魏徵、［唐］令狐德棻 撰，中华书局编辑部 点校：《隋书》卷七十五 列传第四十 儒林•何妥[M]，中华书局，1973 年 8 月，第 1 版，第 1709 页。

[82] ［唐］魏徵、［唐］令狐德棻 撰，中华书局编辑部 点校：《隋书》卷七十八 列传第四十三 艺术•万宝常[M]，中华书局，1973 年 8 月，第 1 版，第 1785 页。

[83] ［唐］魏徵、［唐］令狐德棻 撰，中华书局编辑部 点校：《隋书》卷七十八 列传第四十三 艺术•万宝常[M]，中华书局，1973 年 8 月，第 1 版，第 1785 页。

除了以上两位，安国比较著名的器乐演奏家还有善筚篥的安万善，李欣的《听安万善吹筚篥》一诗中“南山截竹为觱篥，此乐本自龟兹出。流传汉地曲转奇，凉州胡人为我吹。旁邻闻者多叹息，远客思乡皆泪垂。”[84]诗中描写了安万善吹筚篥的场景，也介绍了筚篥这个乐器，出自龟兹，在汉地流传，也写出了安万善筚篥声音的美妙，筚篥本为龟兹出，身为粟特人的安万善却很擅长，也在一定程度上促进了西域乐器在中原的流行发展，粟特人作为在丝绸之路音乐文化交流的重要介质，默默的做出贡献。

其余较为出名的还有史国著名的吹筚篥的乐人史敬约，《乐府杂录》中载“大中以来，有史敬约，在汴州”[85]《太平御览》中也有对史敬约吹筚篥技艺精湛的描写：“因唐懿皇后乐工史敬约吹筚篥，初吹道调，懿皇后谓是曲子误拍，敬约乃随拍便撰此曲也。”[86]史国的音乐家虽然不如以上其他国家，但他们也凭着自己精湛的技艺被载入史册，另外史国比较出名的还有史从（筝），史丑多（歌舞表演）等。

北朝至隋唐时期，这些粟特乐人数量庞大，多才多艺，他们由于自身才艺突出，被载入史册，同时他们也在为中西音乐文化交流做出了不可磨灭的贡献。

六、洛阳发现的粟特乐人曹乾琳墓志铭

以往研究粟特乐人的资料大都存见于历史文献记载和诗歌中，有关粟特乐人的考古资料十分稀缺，隋唐时期的粟特乐人是一个十分庞大的群体，且考古发现中以图像学为主，主要以图像的形式记录了来华粟特人的乐舞形式，生活场景，具有一定的片面性。以往也有粟特人墓志铭的发掘，记录粟特人在华的一生，早期也很少发现墓主人是粟特乐人的考古遗存。值得一体的是，2015 年 3 月洛阳龙门张湾村出土一方唐代时期粟特乐人曹乾琳的墓志，为研究这一时期的粟特乐人提供了宝贵的资料。墓志中介绍到曹乾琳为盛唐时期的乐人，唐玄宗时代入宫，经历过安史之乱的动荡，早期姓何，其父亡后改姓曹，毛阳光认为“曹乾琳以官宦子弟的身份供奉入宫，被称为‘梨园弟子’，安史之乱后流散民间，沦落至藩镇、富室之手，为其演奏技艺，社会地位急剧下降。”[87]唐玄宗时期，宫廷设立

[84] ［清］彭定求等：《全唐诗》卷一三三，李欣《听安万善吹筚篥》[M]，中华书局，1999 年，第 1354 页。
[85] [唐]段安节：《乐府杂录》[M]，中华书局，2015 年，第 20 页。
[86] [宋]李昉：《太平御览》 卷五百六十八 乐部六[M]，中华书局，2011 年。
[87] 毛阳光：《洛阳出土唐代梨园弟子曹乾琳墓志及相关问题探析》[G]，《魏晋南北朝隋唐

教坊、梨园等音乐机构培养大量的乐人，曹乾琳凭借自身的音乐才能得到皇帝的赏识，安史之乱后，由于叛军以为粟特人首领，社会上开始出现排斥胡人的现象，曹乾琳也随之颠沛流离，他居住于洛阳，葬于洛阳，也解释了这一时期的粟特乐人悲惨的经历，说明当时乐人这个特殊的群体也是真实存在的，为我们研究这一时期的粟特乐人提供了有利的佐证。



图 2-1：洛阳出土粟特乐人曹乾琳墓志文[88]

史资料》第三十三辑，2016 年 7 月。

[88] 毛阳光：《洛阳出土唐代梨园弟子曹乾琳墓志及相关问题探析》[G]，《魏晋南北朝隋唐史资料》第三十三辑，2016 年 7 月。

小 结

本章将史书上记载的活跃于北朝至隋唐时期的粟特乐人以国为单位进行梳理，这一时期活跃在中原的粟特乐人数量众多，他们主要擅长的才艺种类是乐器琵琶、筚篥；俳优、歌舞，乐器也是以西域乐器为主，多数粟特乐人以家族为单位传承技艺，推动器乐演奏技艺的发展，使得西域乐器的演奏在中原地区推广。这些乐人促进了中原与西域的音乐文化交融，也使得隋唐时期的艺术繁荣发展，出现新的局面。与此同时，这些胡乐在一定程度上冲击了中原雅乐的发展，逐渐取代宫廷雅乐的地位，促进民间音乐的发展，加快了胡俗乐的融合。通过唐代诗人对于这些乐人的技艺描写，为诗歌的写作积累素材，也促进了文学的发展。

第三章 粟特乐器组合

第一节 粟特地区考古发现的乐器

来华粟特人除了有大量的乐人，乐队与乐器组合也是非常重要的一部分，早期日本学者岸边成雄在《古代丝绸之路的音乐》一书中对康国乐、安国乐的乐器种类和排列进行梳理，这是粟特乐队进入中原以后的场景，以琵琶、箜篌等主要乐器对乐舞进行伴奏。粟特乐队在本土地区形态如何，进入中原之后哪些方面发生了变化，由于考古材料有限，也一直是学界讨论的重点，2017 年，在粟特故卡菲尔-卡拉遗址发现的公元 5-6 世纪的祭神奏乐图，为我们的研究提供了重要的参考资料。

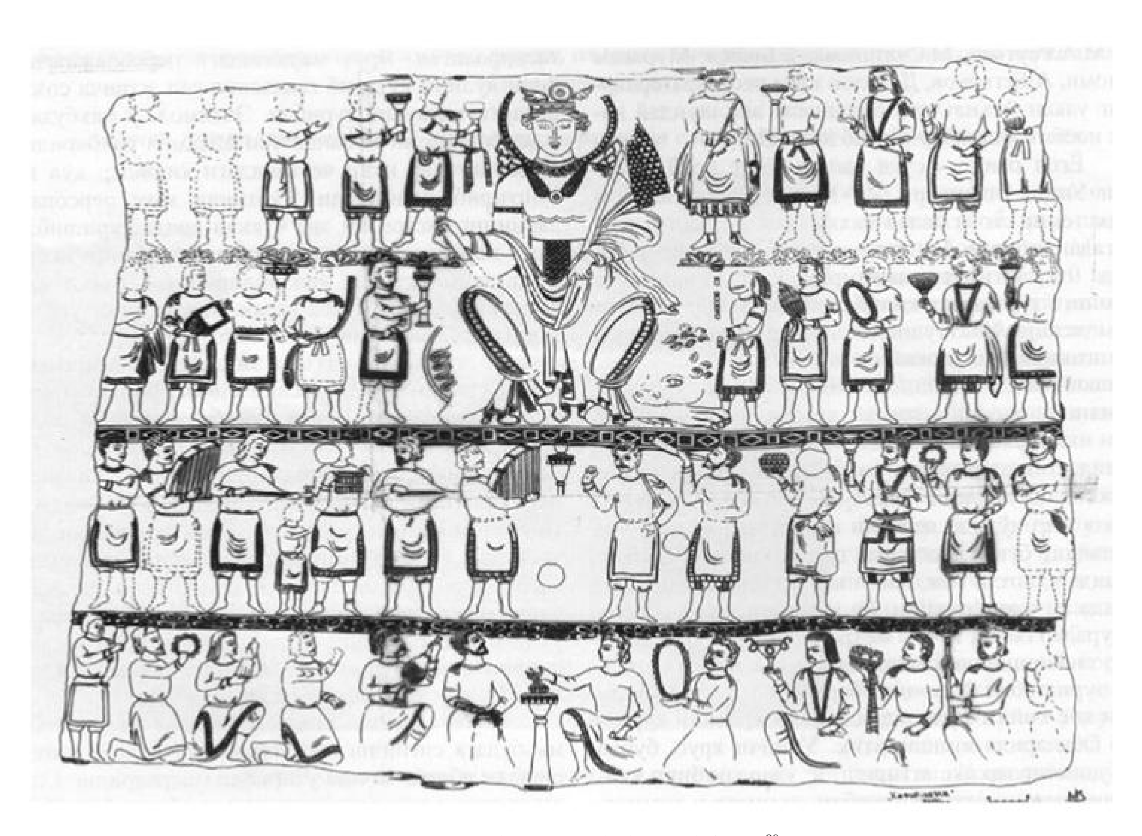


图 3-1：卡菲尔-卡拉遗址木雕装饰板线描图[89]

该图共分为四层，上边两层最大人物雕像为祆教神灵娜娜女神，她是粟特琐罗亚斯德教被供奉的对象，上两层和第四层的人手中各拿着供品，供奉着面部朝着女神的方向，进行宗教仪式，值得注意的是在以上木雕装饰中第三层的祭祀者

[89] 图片取自吴洁《新出土粟特音乐考古材料探析》[J]，《音乐研究》，2019 年第 6 期。

手中所拿乐器，主要有“竖琴、琉特琴、潘笛和短笛。”[90]这些乐器的雕刻形象类似于中原地区所记载的箜篌、琵琶、横笛、排箫等来华粟特乐队中主要出现的乐器。现有的粟特本土考古资料中所展现的乐器琵琶、箜篌为出现频率最高的乐器，二类属弹拨乐器，旋律性较强，早期主要在宗教仪式的场景中。周菁葆认为“琵琶最早起源于希腊，经波斯印度传入中亚地区，与当地的宗教相融合。”[91]箜篌起源于波斯，在中亚地区得到发展，这两类乐器在现存的考古图像资料中出现的频率最高，也是学界公认的外来乐器。

另外关于上图中出现的“潘笛”，类似于中国古文献中记载的排箫，潘笛英文一般为 panflute，排箫为 panpipe，其形制和发音机理上相似，都属编管乐器，但二者的起源地点和时间却有所不同，学界对此持有不同的看法。一种说法为潘笛的起源与古希腊神话有关，相传潘神为古希腊时期的神明，因为倾慕女神绪任克斯，“为了逃避潘神的追求，绪任克斯被妹妹变成了一丛芦苇，潘神在意乱之中折断了七段芦苇，做成了一种乐器，这就是雕塑中常见的潘笛。”[92]可见下图 3-2、3-3：



图 3-2：潘神与潘笛

[90] 吴洁《新出土粟特音乐考古材料探析》[J]，《音乐研究》，2019 年第 6 期。
[91] 周菁葆：《丝绸之路上的五弦琵琶研究》[J]，《中央音乐学院报》，2011 年第 3 期。
[92] 郭涛：《潘神的图像--谈古希腊古罗马时期潘神形象与丑的观念》[J]，《美术大观》，2015 年第 4 期。



图 3-3：潘神教达弗妮斯演奏潘笛[93]



图 3-4：片治肯特壁画[94]

这一乐器形象也频繁出现在与粟特有关的音乐图像中，前文提到公元前 4 世纪，亚历山大东征，粟特地区被希腊人统治，不排除粟特地区出土的排箫是受到希腊文化的影响早期就已存在，而非通过丝绸之路由中原传入。通过粟特地区发现的排箫与希腊雕塑中出现的潘笛进行对比，可看出，排箫的形状大多为方正型，形式为“等翼式”，管子也是以七管为主，与希腊神话传说中的“折七段芦苇做潘笛”有一定的相似之处。笔者认为，还有一种可能就是，早期的希腊地区供奉酒神，潘神与酒神的关系十分密切，酒神象征着精神与力量，希腊雕塑中也出现潘神与酒的雕塑。卡菲尔-卡拉遗址中的供奉女神的多为男子手捧酒杯，举杯供奉，这也是体现希腊文化的一种象征。当然，由于现有考古资料稀缺所限制，还需进一步考证，这也是笔者根据目前所掌握的材料进行的初步推测。

[93] 图 3-2、3-3 均采自郭涛：《潘神的图像--谈古希腊古罗马时期潘神形象与丑的观念》[J]，《美术大观》，2015 年第 4 期。
[94] 图片取自吴洁《新出土粟特音乐考古材料探析》[J]，《音乐研究》，2019 年第 6 期。



图 3-6：粟特地区排箫与希腊雕塑中的潘笛对比

另有学者对排箫的起源与流传有不同的看法，周菁葆先生认为排箫这一乐器起源于中原，后由中原传入欧洲地区，“排箫在晚商时期（约公元前 16-11 世纪）已经在中原地区出现，公元前 6-4 世纪欧洲引进中原的丝绸，排箫这一乐器极有可能被引入欧洲地区。”[95]排箫这一乐器，在中原的史书中都有记载，中原地区早期发现的排箫为“单翼式”，排管的长短不一，且管数相对较多，有“十三、十六、十七、十八、二十一、二十三、二十四、二十六管”[96]等，音色也更加丰富。考古发现中出土的排箫数量众多，最早出土的排箫实物为河南鹿邑长口子墓出土的排箫。其制作材料为石质，共有十三管。郭沫若经研究认为古代文献中记载的“籥”为编管乐器。诚然，根据目前所掌握的考古资料，中原地区的排箫出现的时间更早，使用的范围也更大，粟特地区的“潘笛”也有可能是通过丝绸之路由中原传入。欧洲地区的排箫萧管大多都在十管之内，由于考古资料的限制，粟特地区的“排箫”是早期受到希腊文化的影响已经就有还是在中原地区的音乐交流中受到影响，因为在排箫传入粟特的时间、地点、路线、方式等均没有确切的证据，笔者认为还是有进一步研究的空间的。

[95] 周菁葆：《丝绸之路上的“排箫”乐器之比较研究》[J]，《新疆艺术（汉文）》，2017 年 6 月。
[96] 杨洁：《隋唐排箫初探》[D]，天津音乐学院，2011 年 12 月。

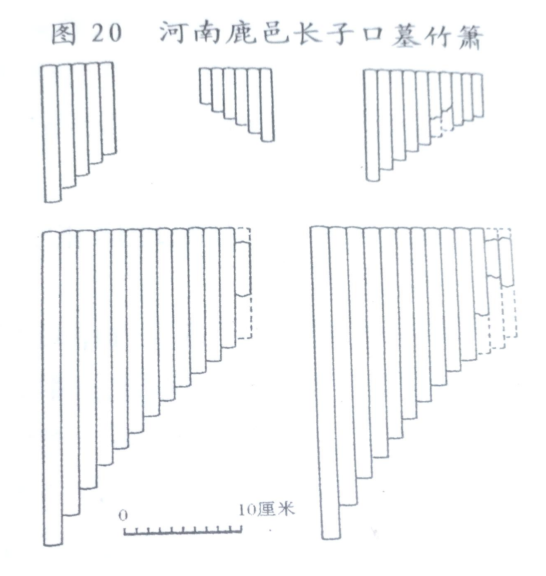


图 3-7：河南鹿邑长口子墓竹箫[97]

另值得注意的是，卡菲--卡拉第三排右五的乐人手里拿一个角类乐器吹奏，这和虞弘墓中石壁前侧刻画的祭祀乐人手中所拿的角类乐器有着相似之处。



图 3-8：卡菲-卡拉遗址木雕装饰版线描图局部

[97] 方建军：《商周乐器文化结构与社会功能研究》[M]，上海音乐学院出版社，2006 年 12 月第 1 版，第 103 页。

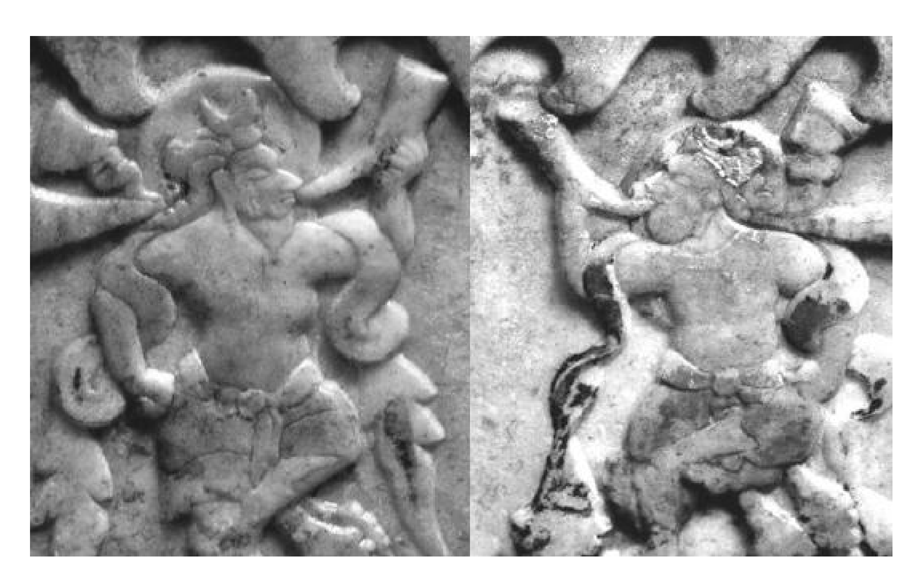


图 3-9：虞弘墓棺椁前壁浮雕[98]

二者都为深目高眉的胡人形象，侧身站立，头往上扬起吹奏，单手扶乐器，面向被供奉的对象，是一种典型的祭祀仪式，角这种吹奏乐器在汉代流入中原，汉代被广泛应用到鼓吹乐中。

早期有关粟特地区出的乐舞图像还有西瓦兹遗址的陶质纳骨瓮，如下图：



图 3-10：西瓦兹遗址粟特史国的红陶质的纳骨瓮[99]

图中描写人去世后进入天堂的画面，左上角有三人中间一人在跳舞，左右各有一人跪坐于小圆毯上为其伴奏，所奏乐器有琵琶、箜篌。

[98] 王雅婕：《丝绸之路上的粟特音乐研究--以隋代虞弘墓出土音乐图像考释为例》[J]，《广播电视大学学报》，2019 年第 1 期。
[99] 图片取自葛勒耐（Frantz Grenet）著、毛民译：《北朝粟特本土纳骨瓮上的祆教主题》[T]，载张庆捷等主编《4—6 世纪北中国与欧亚大陆》，北京：科学出版社 2006 年版，第 197 页。

粟特地区先后被多个王朝统治，本身文化具有兼容性和多元性，在进入中原以前，粟特的本土音乐早期受到波斯和希腊、印度的影响，在乐器使用上以琵琶和箜篌为主，这两类乐器也是粟特乐队的代表乐器，进入中原之后，在宫廷乐器中占有一席之地，后经过推广，也逐渐流行于民间。

第二节 文献记载中的粟特乐器

粟特人随着丝绸的之路的开辟活跃在各个国家之间，从事着贸易活动，同时他们也承担着文化交流的使命，中亚的文化、艺术通过他们的传播在中原地区生根发芽，魏晋南北朝至隋唐时期胡乐舞逐渐风靡于整个社会，甚至取代汉乐舞成为主流。唐代以前史书所记载粟特人与中原已经有所来往，但是关于音乐的专项记载却十分匮乏，唐代以后，粟特音乐才正式被记入史册，粟特音乐进入中原的具体时间最早见于《通典》中所载：

“周武帝聘突厥女爲后，西域诸国来媵，于是有龟兹......疏勒、安国、康国之乐。帝大聚长安胡儿，羯人白智通教习，颇杂以新声。”。[100]

周武帝开始，粟特音乐以官方的渠道进入中原，他们通过联姻的方式，以国为单位，进入到宫廷音乐中，至隋朝，被纳入到宫廷燕之中，与来自其他各国的音乐并列，成为宫廷燕乐的主要组成部分。

《隋书·音乐志》载:

“始开皇初定令，置七部乐......及大业中，炀帝乃定《清乐》、《西凉》、《龟兹》、《天竺》、《康国》、《疏勒》、《安国》、《高丽》、《礼毕》，以为《九部》。”[101]

隋朝开始，外来乐部占宫廷燕乐的主要部分，粟特音乐中的安国乐先被设置在宫廷燕乐七部乐里，康国随其后与其并列。隋炀帝时期，七部乐又增加两部，成为九部乐，以便更加适应隋代皇室贵族宴饮享乐的需要。粟特音乐中有歌曲、舞曲、乐器等，大量的粟特乐人也来到了中原，与中原本土音乐相互影响，在此基础上又创作出了大量新的音乐，新的乐队组合，推动了唐代音乐的繁荣发展。粟特音乐也在此背景下进一步在中原流行开来。《隋书·音乐志》“十部伎”条

[100] ［唐］杜佑 撰，王文锦、王永兴、刘俊文、徐庭云、谢方 点校：《通典》卷第一百四十五 乐五[M]，中华书局，1988 年 12 月，第 1 版，第 3726 页。
[101] ［唐］魏徵、［唐］令狐德棻 撰，中华书局编辑部 点校：《隋书》卷十五 志第十 音乐下[M]，中华书局，1973 年 8 月，第 1 版，第 376-377 页。

载：

“《疏勒》、《安国》、《高丽》, 并起自后魏平冯氏及通西域, 因得其伎. . . . . .《安国》. . . . . . 乐器有箜篌、琵琶、五弦、笛、箫、筚篥、双筚篥、正鼓、和鼓、铜拔等十种. ”[102]

关于粟特音乐的乐器排列《旧唐书·音乐志》载:

“《安国乐》. . . . . . 乐用琵琶、五弦琵琶、竖箜篌、箫、横笛、筚篥、正鼓、和鼓、铜钹、箜篌。五弦琵琶今亡。此五国, 西戎之乐也。”[103]

安国乐进入中原的时间最早，与前文所介绍的粟特本土音乐不同的是，安国乐的乐器种类更加丰富，粟特的代表性乐器琵琶、箜篌仍然在内，又增加了打击乐器，粟特音乐早入华的过程中也产生了流变，音色种类更加丰富，吹奏乐器、打击乐器、弹拨乐器各占一部分，不断地适应中原的音乐审美取向，为歌舞乐三者为一体的表现形式，乐器的主要作用是为歌舞伴奏。用乐场合与之前祭祀不同，更加具有娱乐性，这一时期，粟特音乐开始逐渐受到中原地区的影响。

康国乐随其后加入宫廷燕乐队，其表演形式在《隋书·音乐志》中载：

“《康国》，起自周武帝娉北狄为后，得其所获西戎伎，因其声. . . . . . 乐器有笛、正鼓、加鼓、铜拔等四种，为一部。工七人。”[104]

《旧唐书·音乐志》载：

“康国乐，工人皁丝布头巾, ……舞急转如风, 俗谓之胡旋。乐用笛二, 正鼓一, 和鼓一, 铜钹一。”[105]

《新唐书·礼乐志》载：

“康国伎，有正鼓、和鼓，皆一；笛、铜钹，皆二。舞者二人。[106]

康国乐的乐队规模相对较小，且康国是以舞蹈胡旋舞最为著名，所以乐器种类相对较少，只有四种，以打击乐为主，配合胡旋舞“急转如风”节奏欢快的风格，其中正鼓、和鼓为主要伴奏乐器，日本学者林谦三认为“这两个鼓是按照四

[102] ［唐］魏徵、［唐］令狐德棻 撰，中华书局编辑部 点校：《隋书》卷十五　志第十　音乐下[M]，中华书局，1973 年 8 月，第 1 版，第 380 页。
[103] ［后晋］刘昫 等 撰，中华书局编辑部 点校：《旧唐书》卷二十九　志第九　音乐二[M]，中华书局，1975 年 5 月，第 1 版，第 1071 页。
[104] ［唐］魏徵、［唐］令狐德棻 撰，中华书局编辑部 点校：《隋书》卷十五　志第十　音乐下[M]，中华书局，1973 年 8 月，第 1 版，第 379-380 页。
[105] ［后晋］刘昫 等 撰，中华书局编辑部 点校：《旧唐书》卷二十九　志第九　音乐二[M]，中华书局，1975 年 5 月，第 1 版，第 1071 页。
[106] ［宋］欧阳修、［宋］宋祁 撰，中华书局编辑部 点校：《新唐书》卷二十一　志第十一　礼乐十一[M]，中华书局，1975 年 2 月，第 1 版，第 470 页。

度和五度的关系调音”[107]康国乐一打击乐为主，这两类鼓起源于印度，经过不断的发展在中亚地区流行，又经过龟兹等地，不断的流变，但是整体上还是有印度风格的影响。正鼓、和鼓的具体形象可参考陈旸《乐书》里面的刻画，可见图3-5：

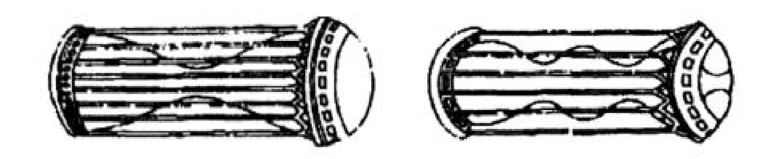


图 3-11：正鼓、和鼓[108]

以上为史书中记载的粟特音乐早期进入中原在宫廷宴乐中的具体表现形式，以及乐器组合，通过对比分析看出安国康国虽来自同一民族，但是具体的音乐风格迥异，这也说明粟特地区来自各国的音乐具有一定差别性。具体可详见表 3-1：

乐器	安国	康国
琵琶	◎	
五弦	◎	
箜篌	◎	
笛	◎	◎
箫	◎	
双筚篥	◎	
筚篥	◎	
正鼓	◎	◎
和鼓	◎	
加鼓		◎
铜钹	◎	◎
乐器种类	10	4
乐工人数	12	7

表 3-1：文献中记载的隋唐初期宫廷燕乐中粟特乐器排列

通过梳理可看出隋唐时期宫廷音乐中粟特乐队的乐器使用情况，安国进入中原的时间要早于康国，乐器种类和数量也远远多于康国，安国旋律性乐器、与打击各占一部分，乐队所表演的音乐风格具有一定的观赏性，安国乐在进入中原宫

107 [日]林谦三著 钱稻孙译：《东亚乐器考》[T]，上海书店出版社，2013 年，第 121 页。
108 [宋]陈炀撰：《乐书》[M]，商务印书馆，1986 年，第 9 页。

廷音乐以后也逐渐吸收汉文化，加入了其他的元素，这也是粟特音乐汉化的一种表现。康国的乐队进入中原的时间相对较晚，以打击乐为主，康国的乐队主要是为胡旋舞伴奏。这也体现了粟特地区各国音乐的迥异，他们虽然来自同一地区，但在风格上还是有一定的差别的。

第三节 考古图像资料中的粟特乐器

有关粟特音乐使用乐器情况的具体图像资料，可见安菩围屏乐舞图以及2000年西安发掘的北周安伽墓出土的乐舞图像：

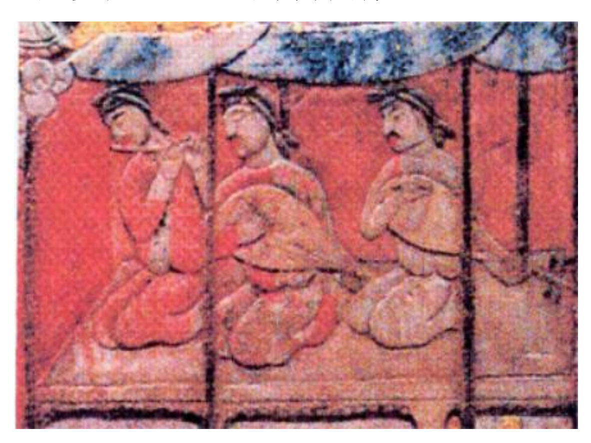


图 3-12：隋安备围屏石榻宴舞图[109]

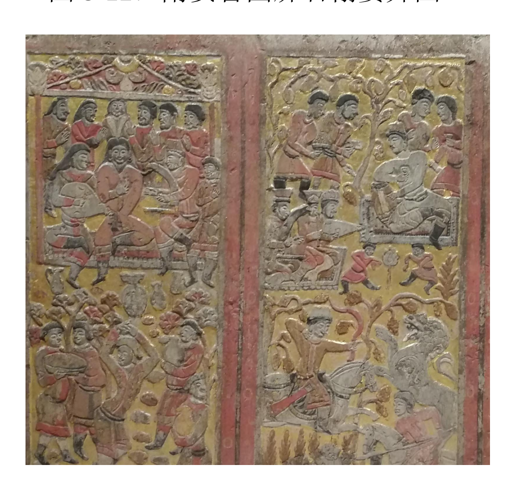


图 3-13：安伽墓正面屏风图[110]

[109] 葛承雍：《隋安备墓新出石刻图像的粟特艺术》[G]，中山大学艺术史研究中心编，《艺术史研究》第十二辑，广州：中山大学出版社，2010年，彩版三。

[110] 图片由笔者摄自于陕西历史博物馆。

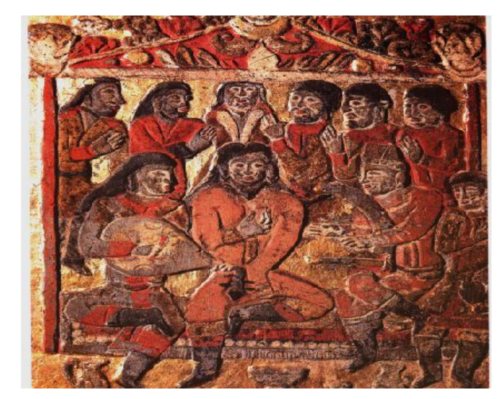


图 3-14：安伽墓正面屏风第一幅奏乐舞蹈图

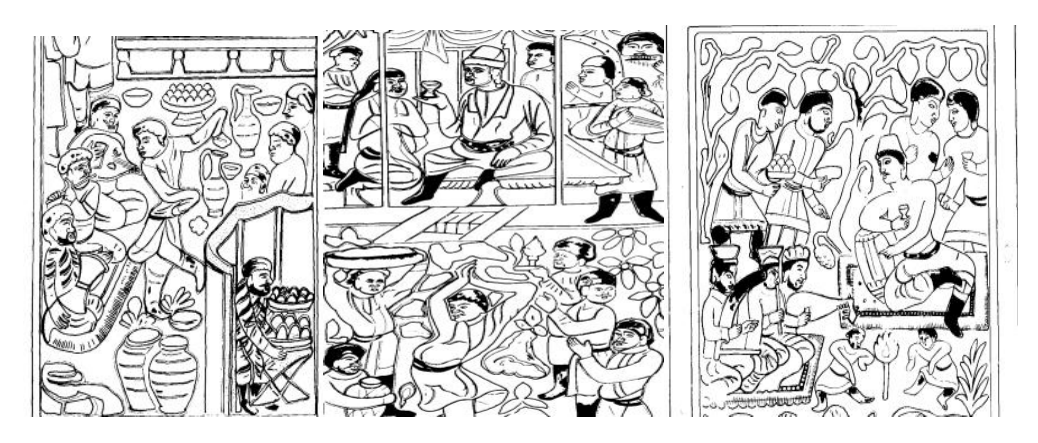


图 3-15：安伽墓屏风宴饮舞蹈摹本[111]



图 3-16：史君墓石堂南壁浮雕摹本[112]

以上几幅均为粟特人墓葬，以及乐器排列组合，分别为来自安国、史国的粟特人，图中出现的乐器有琵琶、竖箜篌、腰鼓、横笛、竖笛等，这也正印证了史书中记载的安国乐器，多用于伴奏，风格较为柔和，琵琶和箜篌多次出现，也证明粟特人来华之后，其用乐规模还保留一些原始的风格，安国乐使用的主要乐器也可能是粟特乐中的主旋律乐器。以上图像资料中中所出现的乐器分别有来自西域的乐器和中原乐器，两类乐器相互融合使用，更加有效的证明了北周时期西域文化盛行中原，与中原文化相互影响、互相融合的场面。除了以上发掘的的考古

[111] 图来自陕西省考古研究所：《西安北周安伽墓》[J]，北京文物出版社，2003 年版，P26 插图。

[112] 图来自杨军凯：《西安北周凉州萨保史君墓发掘报告》[J],文物，2005 年 3 月。

资料，这一时期还有很多粟特的墓葬被发掘，已知的与粟特音乐有关墓葬中所出现的乐器组合可见下表 3-2：

年代 乐器	乐器来历	北齐	北周	北周	隋代	盛唐
乐器种类		范粹墓	安伽墓	史君墓	虞弘墓	苏思勖
琵琶	外来乐器	◎	◎	◎	◎	◎
箜篌			◎	◎	◎	◎
筚篥				◎	◎	◎
横笛		◎	◎	◎	◎	◎
竖笛			◎			◎
羌笛					◎	
角					◎	
腰鼓			◎	◎	◎	
铜钹		◎			◎	◎
排箫（潘笛）	中原乐器		◎	◎	◎	
箫			◎			
七弦琴						◎
拍板						◎
笙				◎	◎	◎
种类总计		3	8	7	10	9

表 3-2：存见考古资料中的粟特乐器

以上为北齐至北周时期的粟特考古图像资料中所出现的乐器种类，其中范粹墓和苏思勖墓的墓主并非真正意义上的粟特人，但墓葬中出现的乐舞表现方式和乐器经考证为粟特风格，所以笔者以此为参考粟特乐器的排列的对象，以此来阐释考古资料中不同时期的粟特乐器组合形态对比。通过以上表格分析可看出，随着时间的推移，来华粟特人的乐器种类逐渐丰富起来，早期以外来乐器为主要部分，琵琶为必备乐器，箜篌、排箫、横笛出现的频率很高，旋律性乐器占比率较大，后期逐渐加入一些中原固有的乐器，七弦琴、拍板、笙等，中原与西域相结合，表现力更强，同时也在逐渐适应中原的审美方式。隋唐时期的乐器种类最为丰富，这一时期的粟特音乐也是和汉乐融合程度最高的时期。

小 结

本章讨论了粟特本土乐器组合的具体特征，以希腊、波斯、印度系的旋律性乐器为主，大多出现在祭祀场合，风格相对优美。丝绸之路开辟，粟特音乐进入中原以后，根据文献记载以及考古资料中的粟特乐器组合，可看出，这一时期所用的乐器种类也更加的丰富，并且增加了中原所特有的乐器，观赏价值更高，也验证了史书中记载的粟特乐器排列组合。但是史书中记载的康国乐与之有所不同，为了与舞蹈相配合，伴奏乐器以打击乐为主，风格激烈，粟特音乐在传入中原的同时，适应中原地区的发展，同时又不失异域风格，乐队整体水平相对较高。

第四章 粟特乐舞之形态探析

唐代政治稳定，经济文化空前繁荣，西域各国借此机会，为唐朝统治阶级贡献各类珠宝、舞伎等，以表达友好交流之意。盛唐时期，胡乐舞风靡整个社会，其中最为瞩目的为来自粟特的三大乐舞胡旋舞、胡腾舞、拓枝舞，还有盛行于盛行于社会上的泼寒胡戏。唐代也有大量的文人以诗歌的形式来描述三类舞蹈的表演情况和场景。据统计，唐代描写胡旋舞的诗歌有 3 首、胡腾舞的诗歌有 4 首，而描写拓枝舞的诗歌多达几十首，粟特乐舞在唐代流行的情况可见一斑。胡旋舞、胡腾舞、柘枝舞在唐代的流行之广令人惊叹，但是关于三大乐舞以及泼寒胡戏的发源地、传入时间、流行范围历来有争议，由于粟特多国之邦，这几类乐舞的表演有一定的相似之处，比如服装和用乐规模，但是三类乐舞却各有特色，向达先生在《唐代长安与西域文明》中说到："言乐舞，虽知胡腾、胡旋、柘枝、苏幕遮之属来中亚，而无由知西域古代乐舞之梗概。"[113]由于考古资料的限制，粟特乐舞进入中原之前的形态如何，来华之后是否产生流变？怎么区分、比较三类乐舞的表演方式、流行时间等，这也就成了重中之重。笔者根据目前发现的有关三大乐舞的考古发现图像资料，以及文献和诗歌中的描述，对粟特三大乐舞的传入和兴盛时间、表演情况、以及伴奏乐器的使用加以分析，以便能更清楚的了解三大乐舞表演的具体情况。

第一节 胡腾舞

胡腾舞的入华的具体时间，史书上没有详细的记载，但是近几年考古发现的有关胡腾舞的图像资料，大多是在北朝时期，如河南安阳北齐范粹墓乐舞扁壶、宁夏固原北齐乐舞扁壶，安伽墓中的胡腾舞图像等，大多是反映这一时期的胡腾舞姿态，腾舞的出现的场景大多是酒席、宴会，考古图像资料多雕刻在墓室、扁壶、腰带、胡俑、乐器等各种生活场景里面，舞蹈都配有伴奏乐器，乐舞统一，说明这一时期胡腾舞已经在中原流行开来。胡腾舞一词最早见于唐代诗人李瑞的《胡腾儿》一诗：

---

[113] 向达:《唐代长安与西域文明》[M]，河北教育出版社，2001 年 11 月，第 1 版，第 5 页。

“胡腾身是凉州儿，肌肤如玉鼻如锥。桐布轻衫前后卷，葡萄长带一边垂。帐前跪作本音语，拾襟挽袖为君舞。安西旧牧收泪看，洛下词人抄曲与。扬眉动目踏花越，红汗交流珠帽偏。醉却东倾又西倒，双靴柔弱满灯前。环行急蹴皆应节，反手叉腰如却月。丝桐忽奏一曲终，呜呜画角城头发。胡腾儿，胡腾儿，故乡路断知不知。”[114]

刘言史《王中丞宅夜观胡腾舞》中也有详细的描写胡腾舞的表演形态和演出细节：

“石国胡儿人见少，蹲舞尊前急如鸟。织成蕃帽虚顶尖，细氎胡衫双袖小。手中抛下葡萄盏，西顾忽思乡路远。跳身转毂宝带鸣，弄脚缤纷锦靴软。四座无言皆瞪目，横笛琵琶遍头促。乱腾新毯雪朱毛，傍拂轻花下红烛。酒阑舞罢丝管绝，木槿花西见残月。”[115]

这两首诗不仅描写了胡腾舞的起源地点，表演场合与形式，也刻画了表演胡腾舞的人物形象、着装、道具(毛毯)、以及配乐情况。胡腾舞是来自昭武九姓中的“石国”，后经凉州传入中原，表演者多为西域男性，头戴虚顶尖蕃帽，身着胡衫，舞蹈动作多有腾跳，风格激烈，伴奏乐器为琵琶、横笛的旋律性乐器，值得注意的是，胡腾舞者在表演的同时，多有酒陪伴或者是表演人醉酒的状态如：“酒阑舞罢丝管绝，木槿花西见残月、醉却东倾又西倒，双靴柔弱满灯前。”[116]表演出人醉酒的形象，以表达对故乡的思念之情。 诗中也对胡腾舞的舞蹈风格进行描述，胡腾舞一般为男性独舞，动作矫健，有力度，《乐府杂录》中也将胡腾舞归为健舞。目前已发现的胡腾舞的图像资料，详细可见下图：



图 4-1：宁夏固原出土北朝乐舞扁壶线描图[117]

[114] ［清］彭定求等：《全唐诗》卷二八四，李瑞《胡腾儿》[M]，中华书局，1999 年，第 3235 页。

[115] ［清］彭定求等：《全唐诗》卷四六八，刘言史《王中丞宅夜观胡腾舞》[M]，中华书局，1999 年，第 5354 页。

[116] ［清］彭定求等：《全唐诗》卷四六八，刘言史《王中丞宅夜观胡腾舞》[M]，中华书局，1999 年，第 5354 页。

[117] 陈海涛、刘慧琴：《来自文明十字路口的民族--唐代入华粟特人研究》[M]，商务印书馆，

上图为1986年宁夏固原出土的乐舞扁壶，图中共有七人，均为男性，站立于物之下，笔者推测为葡萄树，具体原因前文已有分析，兹不再赘述。中间一人在圆毯上作跳跃状，身体腾空，右臂上扬背与头后，左手下垂，左腿踢向前方，右腿往后，身穿翻领窄袖，腰系紧身腰带，脚蹬靴子，身后有两人作拍打状，左右各有两人跪于小圆毯之上手拿乐器为其伴奏，从左到右的顺序依次为琵琶、横笛、鼓、竖箜篌。整幅画描写出胡腾舞腾跳的瞬间，舞者面部表情十分陶醉，沉浸在这一氛围中间。



图4-2：河南安阳北齐范粹墓乐舞扁壶[118]

上图河南安阳发掘的北齐范粹墓乐舞扁壶，范粹墓的主人并非为粟特姓氏，但伴随墓主出土的扁壶上刻画的为粟特乐舞，范粹墓发掘报告中解释到："范粹墓的墓主为北齐时期人物，北齐时期的统治者为鲜卑化了的汉人，重用胡人，提倡胡文化，故在范粹墓出土的陶俑及瓷扁壶的乐舞图案上，出现了不少胡人的形象。"[119]壶面刻画了以五个人为一组的乐舞组合，和上图一样，头顶上为植物的刻画，图中均为男性，中间一男子立于圆毯上作跳舞姿态，也是右臂上扬，左臂下垂，深目高眉，身穿翻领窄袖胡服，与图4-1不同的是，图伴奏乐队均站立于地上，中间舞者左腿发

2006年，第367页。

[118] 图片由笔者摄自于国家博物馆。

[119] 河南省博物馆:《河南安阳北齐范粹墓发掘简报》[J]，《文物》1972年，第1期。

力站立于圆毯之上，右腿弯曲向前抬起，胯向后顶。左右各有两人站立于旁边为其伴奏，四人手中所拿乐器分别为琵琶、铜跋、横笛，右侧靠后的乐人目测舞者，双手做拍打状，似为其打节拍，五人均为胡人男性。也恰恰说明了当时社会上对于胡乐的喜爱和推崇。



图 4-3：宁夏灵武出土北齐彩绘胡腾舞扁壶[120]

上图为宁夏灵武出土的乐舞扁壶，与以上两类刻画场景高度相似，此壶身为彩色，图中共有五人，头顶绿色的为植物，中间一人为舞者，舞姿与范粹墓的舞姿相似，服装也为翻领胡服，左右伴奏乐人手中所拿乐器分别为琵琶、铜钹、横笛，右一乐人也是伸手做拍打状。

[120] 刘洪昕：《胡腾舞之文史与形态考述》[D]，中国艺术研究院，2019 年。

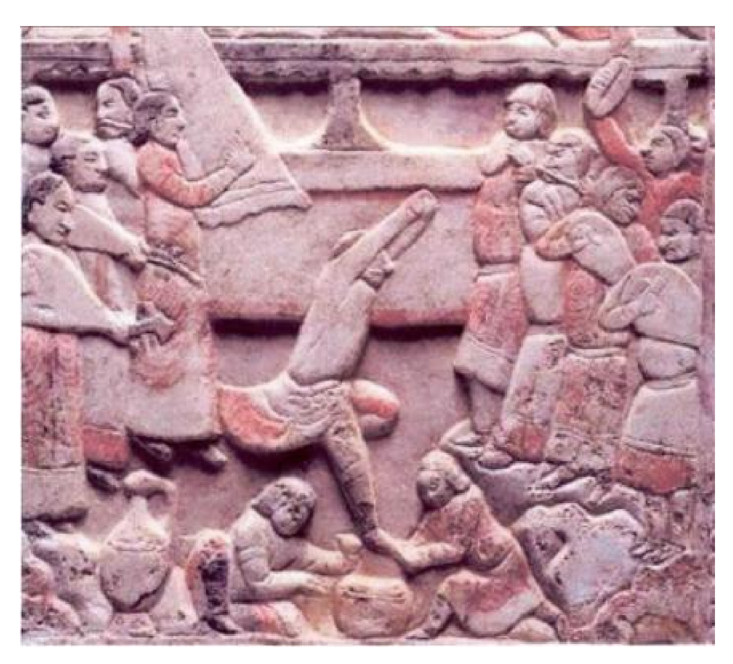


图 4-4：日本 Miho 馆藏北周胡腾舞石棺[121]

日本 Miho 美术馆馆藏的北周时期石棺，上面也刻画了胡腾舞的表演姿态，图中共有十三人，皆深木高眉的男子形态，属于大型的舞蹈表演形态，舞者仍为中间一人，身穿胡服作腾跳状，此图与前面不同的是，舞者身体朝右方，双手交叉向上举起，右腿支撑左腿向上盘起，旁边各有五人为其伴奏，手中所拿乐器为琵琶、箜篌、横笛、铜跋等，舞者身下有两人做祭祀状，旁边伴有酒瓶。其余北周时期出土的乐舞扁壶还有卷草纹胡乐绿釉瓶线描图如图 与之前笔者描述的有很多相似之处，笔者不再一一赘述。

通过以上几组出土的胡腾舞扁壶图像可以看出，图像均刻画于酒器之上，或者旁边有酒器，上图中也均有植物的刻画，粟特人善于种植葡萄，应为葡萄藤下，舞者也皆在圆毯之上跳舞，服装款式很有有“胡气”，舞者和伴奏者都是深目高眉的胡人男子，伴奏乐器都有琵琶、横笛，鼓等乐器，有旋律乐器和打击乐器，乐器十分统一，也验证了胡腾舞多表现醉酒的形态，这应是早期胡腾舞的表演形态。

隋唐时期出土的胡腾舞形象与前期有所不同，粟特人在入华之后开始接受汉文化的洗礼，与中原地区佛教文化的影响，这一时期的舞蹈逐渐适应中原人审美，在保留原来形态的基础上，服装、舞姿、伴奏乐器上都有了一定的改变。

[121] 图片取自姜伯勤：《中国祆教艺术史研究》[M]，三联书店，2004 年，第 86 页，图 6-9。



图 4-5：隋代虞弘墓乐舞图[122]

图 4-5 山西太原出土的隋代虞弘墓乐舞图，，图中所刻画一个男子在舞台中间站立于圆毯上跳舞，其个人形象深目高鼻、满脸胡须，身着胡衫，右臂上扬，左臂下垂，左腿发力，右腿抬起勾于身后，面向后方，此舞者身披彩带，增加了一定的技术难度，更加体现了此舞的欢腾之感。左右两边各坐三个乐人伴奏，手中所拿乐器分别有细腰鼓、铜钹、竖箜篌、排箫、筚篥、琵琶。此时的胡腾舞又加了筚篥、细腰鼓两样乐器，伴奏种类也比之前丰富。同样带有彩带的舞蹈形象还有陕西西安出土的玉板带胡腾舞图：



图 4-6：陕西西安丈八沟唐代玉板带胡腾舞拓片之一[123]

[122] 图片取自搜狐网络上古文化：《古代版<乐队的夏天>》[DB\OL]，《搜狐》，2019 年 8 月，https://www.sohu.com/a/330875779_808869。

[123] 图片取自刘洪听《胡腾舞之文史与形态考述》[D]，中国艺术研究院，2019 年 5 月。



图 4-7：唐代苏思勖墓乐舞图[124]

出土于西安盛唐时其的苏思勖墓乐舞图，也刻画了胡腾武的表演形态，图中共有十二人，中间一人站立与小方毯上，身体向右方，此男子身穿汉服，头向后倾，右手叉腰，左手向上甩袖，腰系紧身腰带，左边有五人手拿乐器为其伴奏，分别有铜钹、笙、琵琶、拍板、横笛、后站立一人似乎在指挥节拍或者伴唱，右边乐人手中分别有竖箜篌、七弦琴、筚篥、排箫，右方也有一人伸出右手，似乎在打拍子或者伴唱，这一时期的伴奏乐器明显开始受中原乐器的影响，加入了排箫、琴等汉族固有的乐器，出现汉化的迹象。其余出土于唐代的胡腾舞俑还有甘肃省山丹县出土的唐代鎏金铜胡腾舞俑以及河南焦作胡腾舞木俑，这两个均为单独的胡腾舞俑，舞姿与前面所描述的基本相似，皆为深目高眉的胡人站立于圆毯之上的表演。



图 4-8：甘肃省山丹县唐代鎏金铜胡腾舞俑[125]

[124] 图片采自陕西历史博物馆馆藏精品 http://www.sxhm.com/index.php?ac=article&at=read&did=11185

[125] 图片取自刘洪听《胡腾舞之文史与形态考述》[D]，中国艺术研究院，2019 年 5 月。



图 4-9：河南焦作唐代胡腾舞木俑[126]

胡腾舞早在魏晋南北朝时期已经进入中原，并且流行开来，早期的胡腾舞主要由粟特胡人表演，伴奏乐器也为粟特地区流行的西域乐器，与酒文化息息相关，舞姿多表现醉酒的形态，或者跳舞的时候多在饮酒的状态，舞姿与伴奏乐器相对固定，有着较为统一的形式。隋唐时期的胡腾舞在中原地区经历了流变，主要表现在伴奏乐器的排列以及服装，以原有的西域乐器为主，加有中原地区固有的乐器、琴、排箫等，和穿汉服表演，适应汉人的审美，经受汉文化的洗礼。

“中唐以后,可能因为此舞难度过高、唐人掌握不易,遂逐渐受到中原舞风的改造。宋代宫廷舞“小儿队”中有醉胡腾舞,“当是继承唐代遗制”。[127]宋代宫廷乐队中也保留了唐时流行的“胡腾舞队”，可见其当时的受欢迎程度。

第二节 胡旋舞的来源与流传

文献中对与胡旋舞的记载数量最多，胡旋舞主要来源于康国并于开元初年间进入中原，《新唐书·西域传》载：

“开元初，贡锁于凯、水精杯、玛瑙瓶、鸵鸟卵及越诸、侏儒、胡旋女子。”[128]

《旧唐书·音乐志》记载：

“《康国乐》，工人皂丝布头巾，绯丝布袍，锦领。 舞二人......舞急转如风，俗谓

[126] 图片取自刘洪听《胡腾舞之文史与形态考述》[D]，中国艺术研究院，2019 年 5 月。
[127] 王克芬：《中国舞蹈史--隋唐五代部分》[M]，文化艺术出版社，1987 年 2 月，第 15 页。
[128] ［宋］欧阳修、［宋］宋祁 撰，中华书局编辑部 点校：《新唐书》卷二百二十一下 列传第一百四十六下 西域下[M]，中华书局，1975 年 2 月，第 1 版，第 6244 页。

之胡旋。乐用笛二，正鼓一，和鼓一，铜钹一。”[129]

《通典》中称为康国舞：

“康国......舞二人，绯袄,锦袖，绿绫浑裆裤，赤皮靴，白袴帑，双舞急转如风，俗谓之胡旋。”[130]

唐代诗人白居易在《胡旋女--戎近习也》一诗中描述道：

胡旋女，出康居，徒劳东来万里余。中原自有胡旋者，斗妙争能尔不如。天宝季年时欲变，臣妾人人学圜转。[131]

以上史料均表明胡旋舞来自康国，一早是作为被贡献的乐伎来到中原，其表演方式是不停的旋转，着自己民族特色的服装，多用打击乐器伴奏，唐代诗人白居易在其诗中认为胡旋舞主要来源于康居，杨名在《唐代舞蹈诗》一文中指出唐代突厥和高丽也均有胡旋舞。[132]向达先生则在《唐代长安与西域文明》一书中用日本学者石田幹之助氏《胡旋舞小考》一文指出“胡旋舞出自康国，唐开元天宝年间传入中国，西域康、米、史、俱密诸国屡献胡旋女子。”[133]其判断依据为《新唐书·西域传》中载：

“米，或曰弥末……开元时，献璧、舞筵、师子、胡旋。

俱蜜者，治山中，在吐火罗东北，……开元中，献胡旋舞。

史国，居近独莫水北，与康国同域。……开元十五年，其王阿忽必多延屯遣使献胡旋女子及豹。”[134]

笔者认为，唐代人以胡旋舞出自康国的原因是根据《新唐书·西域传》中记载:

“康者……君姓温，本月氏人。始居祁连北昭武城……枝庶分王，曰安，曰曹，曰石，曰米，曰何，曰火寻，曰戊地，曰史，世谓“九姓”，皆氏昭武。”[135]

---

[129] ［后晋］刘昫 等 撰，中华书局编辑部 点校：《旧唐书》卷二十九　志第九　音乐二[M]，中华书局，1975 年 5 月，第 1 版，第 1071 页。

[130] ［唐］杜佑 撰，王文锦、王永兴、刘俊文、徐庭云、谢方 点校：《通典》卷第一百四十六　乐六[M]，中华书局，1988 年 12 月，第 1 版，第 3724 页。

[131] ［清］彭定求等：《全唐诗》卷四二六，白居易《胡旋女-戎近习也》[M]，中华书局，1999 年，第 4704 页。

[132] 杨名：《唐代舞蹈诗研究》[D]，南京师范大学，2014 年 3 月。

[133] 向达：《唐代长安与西域文明》[M]，商务印书馆，2015 年版，第 70 页。

[134] ［宋］欧阳修、［宋］宋祁 撰，中华书局编辑部 点校：《新唐书》卷二百二十一下　列传第一百四十六下 西域下[M]，中华书局，1975 年 2 月，第 1 版，第 6247-6255 页。

[135] ［宋］欧阳修、［宋］宋祁 撰，中华书局编辑部 点校：《新唐书》卷二百二十一下　列传第一百四十六下 西域下[M]，中华书局，1975 年 2 月，第 1 版，第 6246 页。

康国的居民是由祁连山昭武城的月氏人迁至中亚地区，以康国为宗主国，其余小国处于康国的控制之下，分散成“昭武九姓”诸国，其族属具有共性，所以其他诸国如米国、史国、俱密等国也有跳胡旋舞的习俗，所以也有贡献胡旋女子的情况，而康国为昭武九姓的主要国家，王国维也在《西胡考》中指出：“是窣利之地，东尽康居故境，西尽九姓昭武之地。诸国之中，康为宗国。”[136]北朝之时康国乐、安国乐随着阿史那皇后进入中原在隋唐之际成为宫廷燕乐九部乐、十部乐的一部分，比较有代表性，所以大部分史书和学者认为胡旋舞主要出自康国。罗丰指出，胡旋舞出自于康国，康国乐器只有四种，没有弦类旋律乐器，白居易“心应弦手应鼓”安国乐器中有弦，说明胡旋舞进入宫中受到删减。胡旋舞动作激烈，没有解曲。说明胡旋舞在进入中原的北周至隋唐时期也经历过改变，逐渐适应各个阶层的审美和需要。

胡旋舞进入中原以后受到统治阶层的喜爱和吹捧，舞者多为胡人，节奏欢快，气氛活泼，许多唐人十分喜爱和观赏胡旋舞，并且加以学习之，白居易诗中的“臣妾人人学圜转。”[137]说明杨贵妃为跳胡旋舞的高手，深得统治者的欢心，社会上也有很多人模仿和学习胡旋舞的情况。文人骚客观赏此舞之后也大加赞赏，白居易描述道：

> “胡旋女，胡旋女。心应弦，手应鼓。弦鼓一声双袖举，回雪飘飘转蓬舞。左旋右转不知疲，千阻万周无已时。人间物类无可比，奔车轮缓旋风迟。”[138]

岑参的《田使君美人舞如莲花北誕歌》也写到：

> “回裾转袖若飞雪，左铤（旋）右艇（旋）生旋风。”[139]

《新唐书·礼乐志》称：

> “胡旋舞，舞者立键上，旋转如风。”[140]

可看出胡旋舞的节奏十分欢快、多旋转，舞者立小毯之上，表演者反映灵敏，身体的律动跟着鼓点来回旋转，不停转圈，充满活力，令人叹为观止。表演者身

---

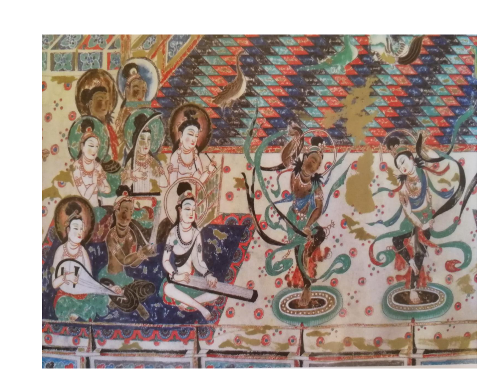
[136]王国维：《观堂集林·西胡考下》[M]，中华书局 1959 年版，第 611 页。
[137]［清］彭定求等：《全唐诗》卷四四九，白居易《胡旋女-戎近习也》[M]，中华书局，1999 年，第 5084 页。
[138]［清］彭定求等：《全唐诗》卷四四九，白居易《胡旋女-戎近习也》[M]，中华书局，1999 年，第 5084 页。
[139] ［清］彭定求等：《全唐诗》卷一九九，岑参《田使君美人舞如莲花北誕歌》[M]，中华书局，1999 年，第 2063 页。
[140]［宋］欧阳修、［宋］宋祁 撰，中华书局编辑部 点校：《新唐书》卷二十一　志第十一 礼乐十一》，中华书局，1975 年 2 月，第 1 版，第 470 页。

着独具特色的民族服饰，色彩鲜艳，身穿红袄绿裤，脚踩红皮靴，且伴奏乐器以打击乐为主，这也是九部乐、十部乐中康国乐队乐人、乐器较少的原因，康国乐队中主要特色就是观赏胡旋舞。



图 4-10：唐 韩休墓 乐舞图[141]

上图为西安韩休墓乐舞出土的乐舞图，图上一男一女分别站在两边的地毯上翩翩起舞，作旋转的姿势，左侧的女舞者身着汉服，体态丰腴，画着典型的唐朝妆容，右侧的男舞伎则身穿红色舞服，浓眉鬓须，更具有胡人特色。左右两侧各有四个乐伎伴奏，分别有筝、拍板、笙、竖箜篌、琵琶、筚篥、排箫、铜钹八个乐器，胡乐器和汉俗乐器各占一半，这幅图上所刻画的乐器和史书上记载的康国乐器种类相比也有不同，图上的乐器种类更丰富，加入了俗乐器筝、笙、排箫，更加符合汉人的审美观念，也在一定侧面表现出粟特音乐在中原的汉化以及胡俗舞相互融合的现象。莫高窟中也有对胡旋舞的舞姿刻画：



[141] 程旭：《唐韵胡风——唐墓壁画中的外来文化因素及其反映的民族关系》[M]，文物出版社，2016。

图 4-11：敦煌莫高窟 220 窟 伎乐胡旋舞 初唐[142]

上图壁画中所描绘的是唐代的乐舞以及乐队组合，这组乐舞队中有乐伎和舞伎，乐伎分别坐在左右两侧，乐队中间有两人正在翩翩起舞的胡旋舞跟历史文献记载的相比，伴奏乐器在排列比配上跟史书记载的有一定的变化，由原来的以胡乐器为主变成了胡乐器与俗乐器共同伴奏，且比例均衡，这也在一定程度上表现胡乐与俗乐融合的场面。莫高窟第 334、220、341、215、164 窟中也有类似的舞姿刻画：



图 4-12：莫高窟经变中的伎乐菩萨[143]

这些舞蹈形象大都刻画于初唐或者盛唐时期，舞者都为女性，身穿华丽的服装，舞姿翩翩，身系长带，多为一只脚立于小圆毯上，另一腿后屈，图中刻画的似舞者在舞蹈中的某个形态，与史书中记载胡旋舞不同的是，莫高窟中的舞者服装多为表现佛教场景，并非为史书中记载的绯袄锦绣赤皮靴，有学者也对莫高窟中刻画的是否为胡旋舞产生质疑。笔者认为，隋唐时期进入中原的胡旋舞在当时

[142] 图片取自高峰摄影：《敦煌飞天精品集》，中国民族摄影艺术出版社。

[143] 文化部文学艺术研究院舞蹈研究室：《敦煌舞姿》[M]，上海文艺出版社，1981 年 4 月，第一版，第 4、11、17、29、31、79 页。

表演场合是在宫廷乐队里面，表演者也为来华的粟特人，胡人特征明显，敦煌莫高窟经变画中刻画的形象是在宣传佛教的情形下进行的，在表现手法上有一定的夸张性，并非原汁原味的胡旋舞情景，但舞者的舞姿是符合当时记载的“立于小圆毯上”动作飘逸，通过其中几幅图中飘舞的腰带可以看出，舞者所作的动作正在急速旋转，这也符合史书中记载的胡旋舞表演形态。

		头部	上身	下身	履部
康国	乐人	皂丝布头巾	绯丝布袍、锦衿褾		赤皮靴
	舞人		绯袄 锦袖	绿凌浑裆袴白袴帑	赤皮靴

表 4-1：史书中记载的粟特乐人舞人服饰



图 4-13：胡旋舞凤纹首壶[144]

上图为西安地区发现的凤纹首壶，壶中刻有一舞者形象，身穿胡服，腰系葡萄长腰带，右腿站立，左腿前驱，作舞蹈状，身姿飘逸，似为舞蹈中的形态，与莫高窟中舞者的姿态十分相似。

同样还有一个有效的证据是粟特地区撒马尔罕发现的 7 世纪纳骨瓮乐舞图和西瓦兹遗址的纳骨瓮乐舞图，图 4-14 图中共有四位女性，左边二人为舞者，她们身穿窄袖胡服，腰间系有飘扬的绸带，翩翩起舞，右边二人其中一位手报箜篌，用乐器伴舞，地上有散落的空酒瓶，西瓦兹乐舞图也是相似的舞姿，这两幅图像中的舞姿与敦煌莫高窟中描画的十分相似，都是一脚站立，另一腿前屈，头往一边倾斜、出跨，说明莫高窟中雕刻的这一舞蹈姿态原型是来自粟特地区。粟

[144] 图片取自吕建中：《文物精华》[M]，陕西人民出版社 ，2007 年版，第 71 页。

特乐舞最早起源于宗教祭祀仪式，公元 6 世纪，琐罗亚斯德教诞生，早期的粟特人受波斯文化的影响，崇尚祆教，在祭祀的过程中往往伴随着歌舞。或者在在宴饮娱乐、节日场景都会出现，北朝至隋唐时期进入中原的粟特乐舞主要功能则表现为娱人、娱己，敦煌莫高窟中出现大量类似的乐舞场景，也说明胡旋舞在当时的流行程度。



图 4-14：撒马尔罕喀什卡河谷 7 世纪纳骨瓮舞蹈图[145]



图 4-15：西瓦兹遗址粟特史国的红陶质的纳骨瓮[146]

[145] 陈海涛、刘慧琴：《来自文明十字路口的民族--唐代入华粟特人研究》[M]，商务印书馆，2006 年，第 354 页。

[146]图取自葛勒耐（Frantz Grenet）著、毛民译：《北朝粟特本土纳骨瓮上的祆教主题》[T]，载张庆捷等主编《4—6 世纪北中国与欧亚大陆》，北京：科学出版社 2006 年版，第 197 页。



图 4-16：粟特纳骨瓮舞蹈图局部与敦煌 334 窟经变伎乐菩萨图局部对比

第三节 柘枝舞

在对三大乐舞描述的唐诗中，关于柘枝舞的数量最多，目前搜集到的有 40 多首，且大都是在晚唐时期，由此，可推测柘枝舞的流行时间可能也比较集中在晚唐。关于柘枝舞的发源地，学界也有争论，主要有三种说法，“石国说”、“南蛮诸国说”以及“拓跋魏说”这三种说法：

1. 首先，持观点人数最多的为“石国说”，以向达先生为代表，原因分为两个方面，其一：向达根据《唐书·西域传》中所载：“石，或曰柘支、曰柘折、曰赭时……王姓石，治柘折城，故康居小王窳匿城地”[147] 中的石国有多种记载方式，以及《文献通考》中提到的“柘羯”应为石国；其二：根据以上记载，以及参考薛能《柘枝词》中所提到的“悬军征柘羯，内地隔萧关。”[148]中的“柘羯”乃文献通考中的石国，进一步印证石国在各个时期有不同的称呼。[149]王克芬、赵世骞、王嵘均也认同此说法。王睿则认为“‘柘羯’为粟特康、安、史等国招募的精兵，与石国并无关系。”[150]根据唐人卢肇《湖南观双<双柘枝舞>赋》记载：“古之郅支之伎，今也柘枝之名。”[151]中提到的郅支，是石国在各时期有不同的称呼，汉代

[147] ［宋］欧阳修、［宋］宋祁 撰，中华书局编辑部 点校：《新唐书》卷二百二十一下 列传第一百四十六下 西域下[M]，中华书局，1975 年 2 月，第 1 版，第 6246 页。

[148] ［清］彭定求等：《全唐诗》卷五五八，薛能《柘枝词》[M]，中华书局，1999 年，第 6476 页。

[149] 向达：《唐代长安与西域文明》[M]，河北教育出版社，2001 年版，第 98 页。

[150] 王睿：《唐代粟特人入华化问题述论》[M]，社会科学文献出版社，2016 年，第 181-183 页。

[151] ［清］彭定求等：《全唐诗》，卢肇《湖南观双<双柘枝舞>赋》[M]，中华书局，1999 年。

被称为郅支，北魏叫者舌、隋唐成为石国，柘支、柘折、赭时等均为粟特语的音译，均指乌兹别克斯坦塔什干一带，即隋唐时期石国的位置。[152]

2.杨宪益、何昌林则认为柘枝舞来自“南蛮诸国说”，此说法最早为宋人郭茂倩提出，以及沈亚之根据宋代舞柘枝舞的乐人服装类似蛮服进行分析，认为“疑出南蛮国也”。笔者认为这种说法略显牵强。

3.第三种说法即“拓跋魏说”，据《因话录》：“舞柘枝之本出拓跋氏之国，流传误为柘枝也，其字相近耳。”韩国学者沈淑庆赞同“拓跋魏说”。[153]认为其实际上是一种笔误，关于拓跋说笔者目前没有搜集到确切的证据证明其准确性，所以，笔者认为应是一种猜测。

关于柘枝舞的表演场合最早是由石国的艺妓表演，军营、教坊等场合都有这种舞蹈，有专门的柘枝舞群体。《柘枝舞赋》中提到：“今自有土之乐舞堂上者，惟胡部与延而柘枝益斯于态，足以赋其容也。”[154]唐后期主要集中在饮酒、宴会场合上，从已有的诗歌数量和内容来看，主要表现文人骚客饮酒作诗的场景，这一点与胡腾舞有着相似的地方， 白居易在《柘枝妓》一诗中写道：“平铺一合锦筵开，连击三声画鼓催;[155]张裕《柘枝》红筵高设画堂开，小妓妆成为舞催。”[156]
刘禹锡《和乐天柘枝》：“柘枝本出楚王家，玉面添娇舞态奢.....画筵曲罢辞归去，便随王母上烟霞。”[157]由以上记载可看出，筵，指酒席，且多次在描写柘枝舞的场景中出现，也说明此舞的娱乐性和观赏性较高。

柘枝舞的表演形式和表演风格与胡旋舞、胡腾舞有所不同，上文提到胡旋舞以旋转不停为主，胡腾舞为健舞，其舞姿强劲有力，多有大力的腾跳。柘枝舞则有健舞逐渐转向为倾向软舞的表现方式，更加多样化，因此也被世人所接受和喜爱，在晚唐时期逐渐兴盛于整个社会，大范围的流传，《教坊记》曰：“凡棚车上击鼓非《拓枝》，即《阿辽破》也 。”[158]可见柘枝舞在当时社会上的流形程度。文人更是创作了大量的诗歌来还原柘枝舞的表演形式，也为我们的研究提供了更多

---

152 郭丽：《柘枝舞三说平议》[J]，《民族文学研究》，2014 年，第 5 期。
153［韩］沈淑庆，《关于“莲花台舞”历史演变的研究》[J]，奚治茹译，《舞蹈》，2000 年，第 2 期。
154［清］彭定求等：《全唐诗》，卢肇《湖南观双<双柘枝舞>赋》[M]，中华书局，1999 年。
155［清］彭定求等：《全唐诗》，白居易《柘枝妓》[M]，中华书局，1999 年。
156［清］彭定求等：《全唐诗》，张裕《柘枝》[M]，中华书局，1999 年。
157［清］彭定求等：《全唐诗》卷三六零，刘禹锡《和乐天柘枝》[M]，中华书局，1999 年，第 4075 页。
158［唐］崔令钦撰：《教坊记》[M]，中华书局，2012 年 3 月，第 1 版，第 13-14 页。

的素材。柘枝舞从西域传来，在中原流行的同时，逐渐加入中原的因素，更好的与当地文化相互融合，逐渐的被唐人接受。柘枝舞的表演类型主要由健舞柘枝和软舞屈柘枝组成，由独舞发展为双舞和到宋代为队舞形式，《乐府杂录》曰："健舞曲有《柘枝》，软舞曲有《屈柘》。"[159]前者是典型的西域类型舞蹈，着胡服，由胡人表演，动作刚劲有力，具有一定的技术难度，后者则加入了一些中原元素，动作形态在之前的基础上也变得更加柔美，具有较强的表现力。

伴奏乐器主要有鼓，在鼓的击打声中，舞者缓缓走出，舞毕，在鼓的伴奏声中结束。多首唐诗都面写了柘枝舞在鼓的伴奏下表演的场面如："平铺一合锦筵开，连击三声画鼓催。"[160]"柘枝初出鼓声招，花钿罗衫耸细腰。"[161]"画鼓拖环锦臂攘，小娥双换舞衣裳。"[162]"鼓绝而曲既终，倏云朝而雨暮。"[163]以上唐诗主要描写唐代兴盛的柘枝舞，以鼓声开头，用鼓伴奏，动作激烈，节奏较快，舞者的体态"腰柔体轻"表演者大多数为女性，身材苗条纤细，四肢灵活，"体轻似无骨"[164]，十分具有观赏性，应为前期的健舞。

柘枝舞还有一个比较重要的色是舞者的服装，笔者根据搜集到的唐诗记载可得出，柘枝舞者头戴卷檐帽，帽转金玲，身穿紫罗衫，金陵绣花窄袖，系金色束带，脚踩红舞靴，具有典型的异域风格，采用边跳边唱的形式，且有一定的难度。柘枝舞传入中原以后，也发生了一定的变化，唐朝后期至宋朝经过改进，舞者也由女性担当变为二女童，《太平御览》卷五七四"乐部"引《乐苑》："羽调有柘枝曲，商调有屈柘枝，此舞因曲为名，用二女童，帽施金铃，抃转有声。其来也于二莲花中藏，花坼而后见，对舞之雅妙者也。"[165]柘枝舞在宋代依然广泛流传，舞者藏于莲花中，也是后世根据考古图像资料辨别柘枝舞的一个重要依据。宋代温庭筠的舞曲歌词《屈柘枝》中："杨柳萦桥绿，玫瑰拂地红。袖衫金腰袅，花髻玉玲珑"[166]

---

[159] [唐]段安节：《乐府杂录》[M]，上海古籍出版社，2015 年 10 月第一版，第 11 页。
[160]［清］彭定求等：《全唐诗》，白居易《柘枝妓》[M]，中华书局，1999 年。
[161]［清］彭定求等：《全唐诗》卷五零六，章孝标《柘枝》[M]，中华书局，1999 年，第 5755 页。
[162]［清］彭定求等：《全唐诗》，张祐《周员外席上观柘枝》[M]，中华书局，1999 年。
[163]［清］彭定求等：《全唐诗》，卢肇《湖南观双柘枝舞赋》[M]，中华书局，1999 年。
[164]［清］彭定求等：《全唐诗》卷三六五，刘禹锡《观柘枝舞》[M]，中华书局，1999 年。
[165] [宋]李昉：《太平御览》[M]，中华书局，2011 年。
[166]［清］彭定求等：《全唐诗》卷二十二，温庭筠《屈柘词》[M]，中华书局，1999 年，第 290 页。

相比于胡腾舞和胡旋舞，柘枝舞流行的时间相对较晚，也是汉化程度最深的一种乐舞，关于柘枝舞的考古图像，有学者认为兴福寺残碑时刻，大雁塔石刻舞蹈图以及敦煌莫高窟 173、217、320 窟中刻画的舞蹈形象为柘枝舞，其判断依据为为舞者均踩在莲花上，舞者形态婀娜多姿，身系锦带，雕刻的形象有一人独舞，也有二人对舞，具有对称性，莫高窟 173 窟描画的二人形象似为二童子，站于莲花之上，提腿、出胯、扭腰，217 窟的而二女子，舞姿轻盈，脖子上似乎系有铃铛，与文献中记载的柘枝舞有着很高的相似性。



图 4-17：西安碑林博物馆兴福寺残碑石刻[167]



图 4-18：陕西西安大雁塔石刻舞蹈图[168]

[167] 陈海涛，刘慧琴：《来自文明的十字路---唐代入华粟特人研究》[M]，商务印书馆，2006年。
[168] 陈海涛，刘慧琴：《来自文明的十字路---唐代入华粟特人研究》[M]，商务印书馆，2006年。



图 4-19：莫高窟 217 窟壁画舞蹈图（盛唐）[169]



图 4-20：莫高窟 173 窟 经变中的伎乐菩萨（晚唐）[170]



图 4-21：莫高窟 320 窟莲台上舞乐图[171]

由上可以看出，柘枝舞的起源地学界大部分人认为起源于史石国，它流行的时间主要在中后唐时期，根据史书中记载和唐诗中描写的柘枝舞表演形态，前期服装偏胡人风格，宛转妩媚，表演者多为女性，伴奏乐器以鼓为主。后期表现为

[169] 文化部文学艺术研究院舞蹈研究室：《敦煌舞姿》[M]，上海文艺出版社，1981 年 4 月，第 33、34 页。

[170] 文化部文学艺术研究院舞蹈研究室：《敦煌舞姿》[M]，上海文艺出版社，1981 年 4 月，第 85、86 页。

[171] 史敦宇等绘：《敦煌舞乐》[M]，甘肃人民美术出版社，2014 年 6 月，第 96 页。

由儿童在莲花上跳舞，敦煌莫高窟中判断柘枝舞的表演形式为是否在莲花跳舞。柘枝舞的表演形态相对胡腾舞、胡旋舞更加丰富一些，也更适应汉人的审美，描写柘枝舞的诗词大多在中后唐时期，且数量最多，也反映了在当时人们对柘枝舞的喜爱。

第四节 泼寒胡戏起源及入华时间再考

除了以上提到的三大乐舞，与粟特有关的还有在初唐时风靡的民族节令性大型歌舞活动，泼寒胡戏，又有“乞寒胡戏”、“苏幕遮”之称，是一种舞蹈、歌唱、表演为一体的表演形式。学界关于泼寒胡戏的起源地点和传入时间都有争议，古人与今人的说法也不一，但他却是与粟特人有关的歌舞类型，泼寒胡戏在唐代十分兴盛，于开元年间突然被禁断，其歌舞形式“苏幕遮”被保留下来，直到宋代发展成为一种词牌，对音乐和文学都产生了一定的影响，有关苏幕遮的起源，古人有一下几种说法：

1. 康国说。《旧唐书》卷一九八《西戎·康国》：

“其人皆深目高鼻，多须髯。……人多嗜酒，好歌舞于道路。……以十二月为岁首。……至十一月，鼓舞乞寒，以水相泼，盛为戏乐。”[172]

2. 龟兹说。慧琳《一切经音义》：

“苏莫遮，西戎胡语也，正云飒磨达。此戏本出自龟兹国，至今犹有此曲，此国浑脱、大面、拨头之类也。或作兽面，或象鬼神，假作种种面具状，以泥水沾洒行人，或持绢索搭钩，捉人为戏。每年七月初公行此戏，七日乃停。土俗相传云：常以此法禳灾，驱趁罗刹恶鬼食啖人民之灾也。”[173]

1. 罗马说。张说《摩遮本出西海胡》：

“摩遮本出海西胡，琉璃宝服紫髯须。闻道皇恩遍宇宙，来将歌舞助欢娱”。[174]

4. 高昌说。《挥麈录》：

“俗多骑射妇人戴油帽，谓之“苏莫遮”……以银或鍮为筒，贮水，激以相射，或以水

---

[172] ［后晋］刘昫 等 撰，中华书局编辑部 点校：《旧唐书》卷一百九十八 列传第一百四十八 西戎•康国[M]，中华书局，1975 年 5 月，第 1 版，第 5310 页。

[173] [唐]慧琳《一切经音义》卷四十一，《大正新修大藏经》，第 54 卷[M]，事汇部下，大通书局，1985 年，第 576 页。

[174] ［清］彭定求等：《全唐诗》卷二十八，张说《苏幕遮》[M]，中华书局，1999 年，第 415 页。

交泼为戏，谓之“压阳气”，去病。”[175]

古人对此有争论，今人亦有不同的说法，主要有：

1. 伊兰说。向达《唐代长安与西域文明》中说到：

“是所谓苏幕遮之乞寒胡戏，原本处于伊兰，传至印度以及龟兹；中国之乞寒戏当又由龟兹传来也。为此者多属胡人，碧眼紫髯，指其为伊兰族而言耳”。[176]

2. 波斯说。岑仲勉《唐代戏乐之波斯语》：

“上所装少鬒人，系寒神之人格化。古当其来时，众以冷水淋泼之，装演不违忤，大呼“热热”而已。”[177]

3.近有学者罗希认为苏幕遮起源于依附雅利安文化的地区和国家，根据早期苏摩在印度语中的音译，认为苏摩发源于雅利安的一种宗教仪式，由男性裸露身体供奉苏摩酒，经康国、龟兹以袄教佛教传入中原。[178]

笔者认为，根据前文记载的泼寒胡戏的表演方式主要有泼水、乞寒，起初为一种宗教仪式，唐人认为泼寒胡戏起源于康国是因为一部分来华的的粟特人宗教信仰为袄教，水和火在袄教中占有重要的地位。袄教于公元前 6-5 世纪在波斯高原兴起，公元前 6-4 世纪，粟特地区被波斯统治，也就是说这一时期的粟特文化是受波斯文化影响的。“伊朗古称波斯，伊朗一词是 Iran（雅利安）的音译，雅利安在公元前 2000 年分别向印度和中亚移动，其原始信仰用酒祭祀的活动在印度和中亚都有流行，而这种酒被称为苏摩酒。”[179]在印度地区和中亚地区都有用酒祭祀的活动，这种祭祀活动依靠袄教和佛教共同传播，索格底亚那地区先后经过波斯、希腊等王朝的统治，文化上具有多元性特征。汉以后经丝绸之路一路向东，过龟兹地区再与佛教相容，到达中原时或已发生变化。

故笔者认为罗希的苏幕遮起源于雅利安地区的文化和国家更有说服力。“苏幕”最初指祭祀仪式，后经中亚地区发展成为配合歌舞表演的形式，到中原以后又加入中原的元素发展成为歌舞戏为一体的大型歌舞表演，成为节令性民俗活动，于每年冬天在长安上演，主要由“碧眼紫髯”的粟特人表演，在唐代达到顶

[175] [南宋]王明清：《挥麈录》[M]，上海古籍出版社，1990 年，第 37 页。
[176] 向达:《唐代长安与西域文明》[M]，河北教育出版社，2001 年 11 月，第 1 版，第 77 页。
[177] 岑仲勉：《唐代戏乐之波斯语》引《古波斯及伊兰文化》[J]，东方杂志，1944 年第 40 卷 17 号。
[178] 罗希：《唐代胡乐入华及审美问题研究》[D]，西北大学，2012 年 6 月。
[179] 罗希：《唐代胡乐入华及审美问题研究》[D]，西北大学，2012 年 6 月。

峰，被称为“泼寒胡戏”，更像是汉人对其的一种称呼。苏幕遮为泼寒胡戏中的歌舞部分。后于开元年间被禁断之后，而其中的歌舞部分又被民间保留下来，这一时期的苏幕遮又与民间音乐相结合，产生变体，有拨头、大面、浑脱等形式，唐五代至宋代，苏幕遮又发展成为词牌名。

以上争论的泼寒胡戏的多种来源，说明泼寒胡戏在入华的过程中经历了长时间的变异以及大范围的流传，主要兴盛于唐代的宫廷和民间。在流传的过程中，先是在西域民俗的特点上，又融入了符合中华本民族的风格特点，经过时间的洗礼，已非原汁原味的异域特色。在表演形式、表演内容、社会功能等方面都发生变化，所以在后来的史书记载过程中才会把其发源地混淆。

除了起源地点有争议，泼寒胡戏每年的表演时间各时期记载也不同，《旧唐书》和《文献通考》中均记为每年的十一月和十二月表演“鼓舞乞寒，以水浇泼”；慧琳的《一切经音译》中认为在每年的七月初表演，认为泼寒胡戏出自龟兹。笔者通过考证，龟兹是古印度、希腊、波斯、汉唐的交汇之处，由于龟兹地区受到印度佛教的影响，其居民也有雅利安人种，苏幕遮上演时间为每年七月，为佛教驱鬼仪式，苏幕遮一词又为佛教的音译，所以，在其流传的过程中应是与当地佛教融合而产生了一定变化。这也是由于泼寒胡戏在入华的过程中，受到不同地区文化和生活习俗的影响，产生的变化可能也是为了适应佛教的宗教仪式。

有关苏幕遮起源于龟兹的另一个物证是 1993 年在我国新疆地区发现的龟兹舍利盒乐舞图，霍旭初根据乐舞图上人物所带面具为狗头猴面和乐器认为是苏幕遮的表演形式，而扬之水认为图上没有典型的泼水形式，故不能认定舍利盒上的乐舞图为苏幕遮。



图 4-22：图龟兹舍利盒乐舞图[180]

[180] 霍旭初《龟兹舍利盒乐舞图》《龟兹艺术研究》[M]，新疆人民出版社，1994 年版，第

笔者认为，泼寒胡戏在不同时期，不同地区都会根据当时的情况有着不同的状态，苏幕遮流传到龟兹地区已然存在于当地的特色中，泼寒胡戏在禁断之后产生变体，已有浑脱、大面的表演形式，图中人物所戴面具也符合此时的表演特色，应为泼寒胡戏禁断之后的所保留的歌舞部分“苏幕遮”的表演形式。早期的泼寒胡戏的主要特色为“裸露身体”、“泼水”，舍利盒中的乐舞图却未出现此情景。慧琳《一切经音译》成书于元和年间（公元 806-820 年间），而开元年间（公元 713-741 年间）泼寒胡戏在张说等人的劝导下，于开元元年十二月已经被禁断，《通典•乐》卷一百四十六载：

“乞寒者，本西国外蕃之乐也......至开元元年十二月敕腊月乞寒外蕃所出渐浸成俗，因循以久自今以後无问蕃汉即宜禁断。”[181]

说明此时慧琳见到的苏幕遮应为被禁断的泼寒胡戏中保留的歌舞部分，故，龟兹舍利盒乐舞图中刻画的应为禁断后的苏幕遮，由于龟兹舍利盒描画的具体年代无法确认，这也是笔者的初步推测，还需要多方位的证明。由于安史之乱后唐人对胡乐的排斥心理，使得这一时期的苏幕遮表演形态也发生了一定变化，所以这一情况也是有可能的。

配合泼寒胡戏表演的乐器，《文献通考》记载乞寒乐器有：

“乞寒，本西外蕃康国之乐，其乐器有大鼓、小鼓、琵琶、五弦、箜篌、笛。”[182]

张说《苏摩遮》：

“腊月凝阴积帝台，豪歌击鼓送寒来”[183]

龟兹舍利盒乐舞图中的乐器也有大鼓，竖箜篌、排箫、腰鼓等，可见鼓类乐器出现的次数相对较多，打击乐在泼寒胡戏的表演中占有重要的地位，也说明泼寒胡戏的乐舞表演方式较为热烈，早期的泼寒胡戏经康国传入，因此乐器风格以康国的常用乐器为主，后经龟兹文化进入中原，又加用龟兹和中原传统乐器，但总归来说，整体上还是以快速，热烈的风格情绪为主。

241 页。

[181] ［唐］杜佑 撰，王文锦、王永兴、刘俊文、徐庭云、谢方 点校：《通典》卷第一百四十六 乐六[M]，中华书局，1988 年 12 月，第 1 版，第 3724 页。

[182] [元]马端临：《文献通考》[M]，中华书局，1986 年，第 1294 页。

[183] ［清］彭定求等：《全唐诗》卷二十八，张说《苏幕遮》[M]，中华书局，1999 年，第 415 页。



图 4-23：龟兹舍利盒乐舞图[184]

泼寒胡戏在禁断之后也经历了一系列的变化，天宝十三载将《苏幕遮》进行改名，改为《万宇清》和《感皇恩》，这一时期的胡乐受到排斥，中原人也将其名字去“胡化”，直到宋代苏幕遮也发展成为一种词牌名。

“天宝十三载七月十日。太乐署供奉曲名。及改诸乐名......急龟兹佛曲改为急金华洞真。苏莫遮改为万宇清。舞仙鹤乞裟婆改为仙云升”[185]

至此，随着历史的发展，泼寒胡戏这一歌舞表演形态也逐渐消失在历史的长河中。泼寒胡戏由产生至衰落发生了一系列的变化，粟特人作为承担传播音乐文化的使者，对促进中原与西域音乐与文化的友好交流有着十分重要的作用，对中原地区的文化习俗、生活方式、审美观念都产生了十分重要的影响，也更加体现了中原文化的包容性。

---

[184] 霍旭初《龟兹舍利盒乐舞图》《龟兹艺术研究》[M]，新疆人民出版社 1994 年版，第 241 页。

[185] [宋]王溥《唐会要》[M]，第 33 卷，中华书局，1955 年，第 615-616 页。

小结

本章主要描写粟特三大乐舞胡旋舞、胡腾舞以及柘枝舞的起源地点、表演方式，以及由粟特人参与表演的泼寒胡戏的起源地点产生的争论和流变形式，三大乐舞在中原十分流行，文献记载和考古发现也给我们留下了丰富的资料，笔者在研究的过程中也区分了三类乐舞的表演方式，舞蹈特色，流行时间和地点。胡腾舞以男性舞者为主，舞者站在一块小毯子上，头戴虚顶尖帽，身穿细布窄袖胡衫，舞蹈动作刚健有力，多有大跳和踢踏，表现醉酒的形态，有较高的技巧性。舞蹈风格和配乐为早期的胡舞特征。而胡旋舞的舞者多为女性，衣着柔软贴身，站在一块小毯子上，舞姿以不停的旋转为主，舞蹈快速、轻盈，伴奏乐器多以打击乐。以上两者均为健舞，且舞者服装和舞姿偏西域化，西域风格较为浓重，而柘枝舞与其区别是主要流行于晚唐时期，有健舞和软舞两种类型，柘枝舞经过发展也加入了中原乐器，有汉人、儿童参加，舞者站在莲花上表演，服饰华丽，舞姿优美，伴奏乐器以鼓为主，且加入一部分中原乐器，汉化程度较为明显，表演形式更为细腻，丰富多彩，更适合汉人的审美，因此，关于描写柘枝舞的诗词歌赋数量最多。通过以上分析，也使我们在研究和区分三大乐舞的过程中思路更清晰。

结 语

本文通过研究北朝至隋唐时期的入华粟特音乐，对这一时期文献记载和考古图像资料中的粟特乐人、乐器排列、乐舞表演形态进行分析，结合学界近几年的最新研究，以及粟特本土地区发现的考古图像资料，阐释粟特音乐对中原音乐产生的影响。首先，来华的粟特人相貌和生活习俗具有鲜明的特征，如“深目高鼻”体型修长，交通工具为骆驼，马等，喜欢种植葡萄，喝酒，服装上也与汉族有着很的的差异，这也是判断来华粟特人的形象标签。

针对笔者在前文研究设想中提出要解决的问题，通过研究之后也逐渐有了清晰的脉络，笔者在查阅古文献资料的时候，发现各个时期对于粟特文化的记载各不相同，以地名来说，隋唐以前的文献和隋唐时期的地名有所不同，笔者通过调查研究发现，是由于粟特地区在不同的时期先后被各个政权统治，因而出现记载的偏差。粟特人来华之前的音乐形态具有波斯、希腊、印度等地区的风格，来到中原之后，受到汉文化的影响，在乐器组合上加入一些汉文化的因素，适应中原人的审美，在一定成度上出现汉化的趋势。粟特音乐入华之后，早期和兴盛时期的音乐形态有所不同，就乐器配置来说，通过查阅文献记载和考古图像资料的辨析，发现早期胡乐器占主要地位，经过时间的沉淀，逐渐融入了中原固有乐器，呈现出胡汉交融的场面。通过对粟特三大乐舞的研究，笔者认为，通过对现有的考古资料辨析，胡腾舞入华时间最早，早期主要流行于北朝和初唐时期，表演方式、舞者、伴奏乐器配置更接近粟特本土音乐的表现方式，“胡味”很浓。胡旋舞则流行于盛唐时期，表演形式开始逐渐有汉化的倾向，而柘枝舞流行于中晚唐时期，深入到民间，是胡乐与汉乐交融最紧密的时期。这也说明不同时期的乐舞表现形态有不同的表现方式。

其次，来华粟特乐人多才多艺，他们技艺非凡，得到统治者和群众的推崇，有的乐人因为才艺突出，受到赏识，走上仕途，有的乐人以家族为单位演奏乐器，传承和发扬西域音乐。胡乐在中原兴盛也离不开粟特乐人的推动和传播作用，著名的粟特乐人何满子还成为歌曲体裁和词牌名。最早记载的粟特音乐进入中原的方式是北周时期中原与西域地区通婚或者国与国之间以进贡的方式贡献乐舞，然而粟特音乐在中原的兴盛要早于史书记载的时期，通过考古发现北齐时期的一系列乐舞扁壶可以证实这一点。随着隋唐时期的政治经济繁荣稳定，又迎来粟特民

族大规模向中原迁徙，唐代粟特音乐在中原的兴盛达到顶峰，很多文人以及音艺术家被深深的吸引，以粟特音乐为背景进行创作，描写粟特乐舞的表演场景。社会上也掀起模仿和学习胡人文化的高潮。对于当时这一现状，元稹描述其“自从胡骑起烟尘，毛毳腥膻满咸洛。女为胡妇学胡妆，伎进胡音务胡乐。… …胡音胡骑与胡妆，五十年来竞纷泊。”[186] 由此可见其流行程度。

唐代以后由于安史之乱的发生，胡乐受到巨大的打击，社会上开始出现排斥胡乐的场景，至此，那些来华的粟特后裔纷纷隐姓埋名，改汉姓，渐渐消失在众人的视线中，隋唐以后史书上对粟特人的记载也突然减少，甚至消失。此时粟特本土地区也被大食占领，粟特本土艺术也在这一时期结束。曾经风靡一时的粟特音乐看似突然消失，但笔者通过文献记载发现，粟特音乐在后期以其他的方式生存下去，如胡腾舞、柘枝舞在宋代被编排在宫廷乐队里面，其表演形式已然发生变化。泼寒胡戏中的歌舞部分苏幕遮被保留下来，渐渐产生变体，也成为一种词牌名。与此同时，来华粟特人在长期在华居住粟特人也接受了汉文化的洗礼，生活习俗也发生了一定的改变，改汉姓，尊崇儒家，信仰佛教，中原文化也影响着粟特人，这也体现出文化交流的双重影响。

粟特人在中西音乐文化交流的过程中扮演者重要的角色，他们考古遗存也为后人研究粟特音乐提供重要参考资料，当然随着考古资料的不断更新，粟特音乐的研究也会逐渐更加完善。中原地区的音乐文化经历上千的发展，在与外来文化的不断融合中呈现出多元性，包容性的特征，博采众长，在此基础上，也使得中华文明不断的发扬光大。

[186] ［清］彭定求等：《全唐诗》，元稹《法曲》[M]，中华书局，1999 年。

参考文献

一、中文参考文献

（一）古籍

[1][汉]司马迁.史记[M].北京：中华书局,1982

[2][汉]班固.汉书[M].北京：中华书局,2007

[3][东晋]法显著,张翼校注.法显传校注[M].北京：中华书局,2008

[4][后晋]刘昫.旧唐书[M].北京：中华书局,1975

[5][南朝宋]范哗.后汉书[M].北京：中华书局,1965

[6][北齐]魏收.魏书[M]，北京：中华书局,1974

[7][唐]玄奘、辯机原著.季羡林校注.大唐西域记校注[M]，北京：中华书局,2000

[8][唐]杜佑.通典[M].北京：中华书局,1988

[9][唐]魏徵.隋书[M].北京：中华书局,1973

[10][唐]段安节.乐府杂录[M].上海：上海古籍出版社,2015

[11][唐]慧琳.一切经音义[M].上海：大通书局,1985

[12][唐]李延寿.北史[M].北京：中华书局,1974

[13][宋]王钦若.册府元龟[M].江苏：凤凰出版社,2006

[14][宋]李昉等.太平广记 [M].北京：中华书局,1961

[15][宋]王溥.唐会要[M].北京：中华书局,1955

[16][宋]计有功.唐诗纪事[M]，北京：中华书局,2007

[17][宋]欧阳修.新唐书[M],北京：中华书局,1975

[18][宋]王明清.挥麈录[M].上海：上海古籍出版社,1990

[19][元]马端临.文献通考[M].北京：中华书局,2011

[20][清]彭定求等.全唐诗[M]，北京：中华书局,1999

[21]曾昭岷、曹济平、王兆鹏、刘尊明 编撰：《全唐五代词》，北京：中华书局，1999

（二）图录画册

[1]欧阳琳.敦煌壁画解读[M].甘肃：甘肃文化出版社,2006

[2]王子初、霍旭初.中国音乐文物大系·新疆卷[M].郑州：大象出版社,1999

[3]方建军、尹申平.中国音乐文物大系·陕西卷 天津卷[M].郑州：大象出版社,1999

[4]郑汝中、董玉祥.中国音乐文物大系·甘肃卷[M].郑州：大象出版社,1998

[5]敦煌研究院.敦煌石窟全集[M].香港：商务印书馆,2002

[6]敦煌研究院.中国石窟·敦煌莫高窟[M].北京：文物出版社,2011

[7]牛龙菲.敦煌壁画乐史资料总录与研究[M].甘肃：敦煌文艺出版社,1991

[8]音乐出版社.中国音乐史参考图片[M].北京：音乐出版社,1964

[9]乾陵博物馆.丝路外来风-唐代胡俑展[M].北京：文物出版社,2013

（三）专著

[1]周菁葆.丝绸之路的音乐文化 [M].乌鲁木齐：新疆人民出版社,1987

[2][日]岸边成雄著；王耀华译.古代丝绸之路的音乐 [M].北京：人民音乐出版社,1988

[3]方建军.商周乐器文化结构与社会功能研究[M].上海：上海音乐学院出版社,2006

[4]周伟洲.东北亚研究Ⅱ西北民族史研究 [M].郑州：中州古籍出版社,1994

[5]关也维.唐代音乐史 [M].北京：中央民族大学出版社,2006

[6]陕西省考古研究所.西安北周安伽墓 [M].北京：文物出版社,2012

[7]冯文慈.中外音乐交流史 [M].北京：人民音乐出版社,2013

[8]单海澜.长安粟特艺术史 [M].西安：三秦出版社,2015

[9]荣新江.中古中国与粟特文明 [M].北京：生活·读书·新知三联书店 ,2014

[10]荣新江,张志清.从撒马尔干到长安-粟特人在中国的文化遗迹 [M].北京:北京图书馆出版社,2004

[11]荣新江,罗丰.粟特人在中国--考古发现与出土文献的新印证 [M].北京:科学出版社 ,2016

[12][日].白鸟库吉著；傅勤家译.康居粟特考 [T].北京：商务印书馆,1936

[13]姜伯勤.敦煌吐鲁番文书与丝绸之路 [M].北京：文物出版社 ,1994

[14][日]羽田亨著；耿世民译.西域文化史 [T].乌鲁木齐：新疆人民出版社,1981

[15]陈跟远. 中国古俑 [M].武汉：湖北美术出版社,2001

[15]曹者祉，孙秉根. 中国古代俑 [M].上海：上海文化出版社,1996

[16]齐东方. 现实与理想之间——安伽、史君墓石刻图像的思考. （载巫鸿、郑岩主编《古代墓葬美术研究 第 1 辑 [G].北京:文物出版社,2011

[17]张庆捷. 民族汇聚与文明互动——北朝社会的考古学观察 [M].北京：商务印书馆,2010

[18]罗丰. 固原南郊隋唐墓地 [M].北京：文物出版社,1996

[19]宁夏文物考古研究所. 固原南源汉唐墓地 [M].北京：文物出版社,2009

[20][俄]B.A.李特文斯主编；马小鹤译.中亚文明史（第三卷）[T]北京：中对外翻译出版公司,2003

[21]杜亚雄、周吉.丝绸之路的音乐文化[M].江苏：苏州大学出版社，,2015

[22]仲高.丝绸之路艺术研究[M].乌鲁木齐：新疆人民出版社,2008

[23][日]岸边成雄著；梁在平等译.唐代音乐史的研究[T].北京：中华书局,1973

[24]毛水清.唐代乐人考述[M].北京：东方出版社,2006

[25]中华舞蹈志编委员会.中华舞蹈志·新疆卷[M].上海：学林出版社,2007

[26][俄]马尔夏克.突厥人、粟特人和娜娜女神[T].桂林：漓江出版社,2016

[27] 中国大百科全书总编辑委员会.中国历史编辑委员会.中国大百科全书•中国历史卷[M].北京：中国大百科全书出版社,1992

[28]中国大百科全书总编辑委员会.外国历史编辑委员会.中国大百科全书•外国历史卷[M].北京：中国大百科全书出版社,1992

[29]余太山.嚈哒史研究[M].北京：商务印书馆,2012

[30]余太山.塞种史研究[M].北京：商务印书馆,2012

[31] 蒲立本.内蒙的粟特侨居地[T].(E.G.Pulleyblank , A Sogdian Colony in Inner Mongolia).通报,952

[32]法国汉学丛书委员会.粟特人在中国--历史、考古、语言的新探索[G].北京：中华书局,2005

[33][日]林谦三著；钱稻孙译.东亚乐器考[T].上海：上海书店出版社,2013

[34]葛承雍.隋安备墓新出石刻图像的粟特艺术[G].广州：中山大学出版社,2010

[35]陈海涛、刘慧琴.来自文明十字路口的民族--唐代入华粟特人研究[M].北京：商务印书馆,2006

[36]姜伯勤.中国祆教艺术史研究[M].北京：三联书店,2004

[37]王国维.观堂集林·西胡考下[M].北京：中华书局,1959

[38]程旭.唐韵胡风—唐墓壁画中的外来文化因素及其反映的民族关系[M].北京：文物出版社,2016

[39]文化部文学艺术研究院舞蹈研究室.敦煌舞姿[M].上海：上海文艺出版社,1981

[40]霍旭初.龟兹舍利盒乐舞图.龟兹艺术研究[M].乌鲁木齐：新疆人民出版社,1994

[41]陶亚兵.中西音乐交流史稿 [M].北京：中国大百科全书出版社,1994

[42]宋博年、李强.西域音乐史[M],乌鲁木齐：新疆人民出版社,2006

[43]吕建中.文物精华[M]，西安：陕西人民出版社 ，2007

[44]葛勒耐（Frantz Grenet）著、毛民译.北朝粟特本土纳骨瓮上的祆教主题[T]，北京：科学出版社 2006

（四）论文

[1]阴法鲁.唐代乐人对待外来音乐的态度[J].人民音乐,1985（5）

[2]冯文慈.中国古代音乐研究中的逆向考察[J].音乐研究,1986（3）

[3]李纯一.中国音乐考古学研究的对象和方法[J].中国音乐学,1991

[4]方建军.音乐考古学研究:对象和方法[J].音乐研究，2018（7）

[5]荣欣江.北周史君墓石椁所见之粟特商队[J].文物,2005（3）

[6][日]岸边成雄著、周谦译.论西域音乐家及其对古代文化史的贡献[J].交响,1987 （2）

[7]王松涛.胡乐胡舞与唐诗 [D].西北师范大学,2005（5）

[8]荣新江.西域粟特移民聚落补考[J].西域研究,2005（6）

[9]刘洋.唐代宫廷乐器组合研究[D].中国艺术研究院,2008（3）

[10]田雅妮.胡旋舞：西北地区回族舞蹈中的中亚元素[J].民族艺术,2014（3）

[11]刘苗.胡旋舞史料研究[D].西北民族大学,2015（5）

[12]荣欣江.丝绸之路与东西文化交流[J].文史知识,2015（8）

[13]马晓玲.中古时期入华粟特人墓葬的发现与研究[J].中国史研究动态,2015（3）

[14]任方冰.中古入华粟特乐舞及其影响[J].音乐研究,2016（4）

[15]王蓓蓓、洪波.唐代咏胡旋舞与胡腾舞诗研究[J].兰台世界,2014（9）

[16]毛阳光.洛阳新出土唐代粟特人墓志考释[J].考古与文物，2009（10）

[17]毛阳光.唐代洛阳粟特人研究——以出土墓志等石刻史料为中心[J].郑州大学学报，2015（7）

[18]毛阳光.新见四方唐代洛阳粟特人墓志考[J].中原文物,2009（12）

[19]曾丽荣.唐代三彩粟特胡俑服饰探析_以陕西唐三彩艺术博物馆馆藏为例[J].文博,2016

[20]文华、杨冬梅.唐代西域“胡旋舞”与“胡腾舞”在蒙古族萨满舞蹈中的传承[J].民族

教育研究,2008（6）

[21]孙武军.北朝隋唐入华粟特人墓葬图像的文化与审美研究[D].西北大学,2012（6）

[22]李丽娜.唐代三大西域乐舞诗研究[D].兰州大学,2007（5）

[23]高文文.唐河北藩镇粟特后裔汉化研究[D].中央民族大学,2012（5）

[24]高建新、李媛媛.唐诗中的西域民族乐舞——<泼寒胡戏><剑器浑脱><西凉乐><霓裳羽衣舞>[J].内蒙古大学学报,2012（11）

[25]李瑞哲.魏晋南北朝隋唐时期陆路丝绸之路上的胡商[D].四川大学,2007（4）

[26]陆庆夫.唐宋间敦煌粟特人之汉化[J].历史研究,1996（12）

[27]马舟.唐五代时期敦煌粟特人的几个问题[D].南京师范大学,2015（4）

[28]贾嫚.唐代乐舞图像与编年研究[D],西安美术学院，2012（3）

[29]李永平.从考古发现看胡腾舞与祆教仪式[J].碑林集刊,2003（12）

[30]仲崇连.东方音乐文化交流史研究论纲[J].音乐创作,2017（8）

[31]毛阳光.北朝至隋唐时期黄河流域的西域胡人[J].寻根,2006（4）

[32]常乐.泼寒胡戏在唐代的禁断与流变[J].科学大众，2009（6）

[33]丁淑梅.唐代禁断泼寒胡戏的戏剧学考察[J].民族艺术研究,2011（2）

[34]冯文慈.西域音乐在唐代宫廷繁盛的原因_兼_省略_高原汉族民歌近似色彩区的历史渊源》[J]. 交响.西安音乐学院报,1993（7）

[35]蒋宏.傣族泼水节源流及其文化价值分析[J].边疆经济语文化,2014

[36]荣新江.隋及唐初并州的萨保府与粟特聚落[J].文物,2011

[37]常任侠.汉唐间西域音乐的东渐[J].音乐研究,1980 （2）

[38]刘文荣.莫高窟隋唐壁画“葫芦琴”图像再考[J].音乐研究,2015 （1）

[39]王小盾.论中国乐部史上的隋代七部乐[J].原载中国音乐学,2009 （4）

[40]陈海涛.胡旋舞、胡腾舞与拓枝舞——对安伽墓与虞弘墓中舞蹈归属的浅析[J].考古与文物,2003（5）

[41]罗希.唐代胡乐入华及审美问题研究[D].西北大学,2012

[42]张碧波.渤海国与中亚粟特文明考述[J].黑龙江民族丛刊,2001（2）

[43]周耀明.从信仰摩尼教看漠北回纥与粟特人的关系[J].西北民族究,2002（4）

[44]杨晓春.《隋虞弘墓志》所见“鱼国”、“尉纥驎城’,考 [J].西域研究,2007（2）

[45]杨巨平.虞弘墓祆教文化内涵试探[J].世界宗教研究，2006（3）

[46]山西省考古研究所、太原市考古研究所、太原市晋源区文物旅游局.太原隋虞弘墓清理

简报[R].文物,2001（1）

[47]韩伟.北周安伽墓围屏石塌之相关问题浅见[J].文物,2001（1）

[48]周耀明.从信仰摩尼教看漠北回纥与粟特人的关系[J].北民族研究,2006（5）

[49][日]荒川正晴,陈海涛译,杨富学校.唐帝国和粟特人的交易活动[J].敦煌研究,2002(3)

[50]王力洁.隋唐时期的胡乐人及其历史贡献[D].上海音乐学院,2017

[51]刘硕.隋唐时期的胡乐人研究[D].上海音乐学院，2019

[52]海滨.唐诗与西域文化[D].华东师范大学,2007

[53]刘洪听.胡腾舞之文史与形态考述[D].中国艺术研究院,2019

[54]吴洁.新出土粟特音乐考古材料探析[J].音乐研究,2019

[55]翟清华.汉唐时期粟特乐舞与西域及 中原乐舞交流研究--以龟兹、敦煌石窟壁画及聚落墓葬文物为例[D].新疆艺术学院,2019

[56]刘慧琴、陈海涛.唐代入仕粟特人的汉化过程[J].烟台大学学报,2005（2）

[57]陕西省考古研究所.西安北周安伽墓[J].文物出版社,2003

[58]洛阳博物馆.洛阳北魏元邵墓[J].考古,1973

[59]王雅婕.丝绸之路上的粟特音乐研究--以隋代虞弘墓出土音乐图像考释为例[J].广播电视大学学报,2019

[60]荣新江.安史之乱后粟特胡人的动向[G].暨南史学,2003

[61]郭涛.潘神的图像--谈古希腊古罗马时期潘神形象与丑的观念[J].美术大观,2015

[62]周菁葆.丝绸之路上的五弦琵琶研究[J].中央音乐学院,2011

[63]周菁葆.丝绸之路上的“排箫”乐器之比较研究[J].新疆艺术（汉文）,2017

[64]河南省博物馆.河南安阳北齐范粹墓发掘简报[J].文物,1972

[65]郭丽.柘枝舞三说平议[J].民族文学研究,2014

[66]［韩］沈淑庆、奚治茹译.关于“莲花台舞”历史演变的研究[J].舞蹈,2000

[67]岑仲勉.唐代戏乐之波斯语.引古波斯及伊兰文化[J].东方杂志，1944

[70]杨洁.隋唐排箫初探[D].天津音乐学院,2011

（五）电子资源

[1]汉桥话画.唐代仕女传世话孤本<簪花仕女图>》[DB\OL].头条艺术,2018

http://dy.163.com/v2/article/detail/DSPLDE8P0514C7CG.html

[2]陕西历史博物馆网上馆藏精品展

http://www.sxhm.com/index.php?page=14&ac=article&at=list&tid=218

[3]网易订阅，我叫很坚强.跨国通道瓦罕走廊[DB\OL].网易订阅-自驾地理,2018

http://dy.163.com/v2/article/detail/DLN581CU05240QD4.html

[4] 搜狐网络.上古文化.古代版<乐队的夏天>[DB\OL].搜狐,2019

https://www.sohu.com/a/330875779_808869。

（六）英文文献

[1] Gustina Scaglia,“CentralAsians on a Northern Ch’IGate Shrine”,*Artibus Asiae,Institute of Fine Arts*,Vol.21,New York University,1958,PP.9--28

[2] Liu, Xinru.“ A Silk Road Legacy: The Spread of Buddhism and Islam”.*Journal of World History*; Honolulu Vol. 22, Iss. 1, (Mar 2011): 55-I.

[3] Furniss, Ingrid.“Unearthing China's Informal Musicians: An Archaeological and Textual Study of the Shang to Tang Periods” *Yearbook for Traditional Music*; Canberra Vol. 41, (2009): 23-41.

[4] DALE, STEPHEN F.“"Silk Road, Cotton Road or.... Indo-Chinese Trade in Pre-European Times"” *Modern Asian Studies; Cambridge Vol.* 43, Iss. 1, (Jan 2009): 79-88.

[5] Johnston, Jesse A. “Sounds of the Silk Road: Musical Instruments of Asia”*Asian Music;* I*thaca Vol.* 41, Iss. 1, (Winter 2010): 169-172,187

后　记

时光荏苒，白驹过隙，须臾间三年时间已匆匆而过，回想起步入学院的大门的第一天，恍如隔世，如今已忙碌在硕士毕业论文的最后一部分，心中有万般不舍，唯有将这深深的感谢道于此。

2017 年秋，我有幸拜师于天津音乐学院方建军老师的门下，尤其清晰的记得研究生专业课的第一节课，方老师就提醒我，你在这三年时间要有清晰的学习计划，研究生时间短暂，千万不要虚度。三年来，老师的这番话一直贯穿着我的学习生活。我本科主修音乐教育，研究生的专业对我自身来说无疑是一个极大的跨越，由于自身对音乐学的研究与写作基础薄弱，刚步入研究生生活时内心也曾感到迷惑与惶恐。从论文的选题、写作与需修改，老师都给予我宝贵的意见，并教导我在音乐学研究的过程中要持严谨的治学态度。在论文写作的初期，老师就要求我们不要只局限于书本资料，“读万卷书，行万里路”，论文写作不仅要将参考资料“一网打尽”，也要做好案头工作，“眼见为实”。在老师的鼓励下，读硕期间，为顺利完成论文的写作，我沿着古丝绸之路的线路，曾赴洛阳、西安、北京、兰州、敦煌等地进行考察，在此过程中，老师也时常鼓励我，教导我如何考察，以及带着问题去考察，这些经历也极大的促进了我对论文里面涉及到的一些问题的理解与研究。读硕期间曾有幸同师门跟随老师赴北京中国艺术研究院参与旁听《音乐考古学的新材料、新问题--暨李纯一学术思想研讨会》，会议期间，我们不仅参观了老师的母校，也见到了很多学界的前辈，能够聆听到前辈们对音乐学研究的经验与看法，开阔了我的眼界，也激发我在自身论文的写作上产生了新的思考。这些也是我人生道路上最为宝贵的经历。论文写作的过程中，我也会对论文提出一些自己拙略的看法，老师也十分鼓励我在基于事实研究、资料无误的基础上，仁智互见。这一方法也极大的鼓励了我，也有了让我对这一课题继续研究下去的信心与动力。感谢恩师在学习乐生活上对我的帮助与教导，不胜感激。

与此同时，感谢郭树群老师对我的文章提出修改建议，使我的论文更加完善，郭老师对学术严谨、认真、负责的态度，是我们学习的榜样。同样感谢王建新老师，王老师学识渊博，为人和善，在研究生选修课上曾听王老师讲授古代乐论这门课程，也为我学习古代音乐史奠定了基础。

感谢我的父母在背后默默付出以及对我的支持，没有他们就没有今天的我，

希望父母身体健康、平安幸福。

感谢在我的学习生活中给我提供帮助的赵烷汝、王漪、刘志霞、李盈霏、陈保燕、陈晓馨等同学，谢谢你们的陪伴与鼓励，毕业在即，祝大家前程似锦、一帆风顺。

最后感谢母校天津音乐学院的培养，在学校各位领导与老师的带领与呵护下，使我们能够在良好的学习环境下健康成长，在这里生活的的一点一滴都是最珍贵的回忆，希望母校越来越好！

姜利媛
2020 年 4 月 22 日

天津音樂學院科研与研究生处

地址：中国 天津 河东区十四经路 9 号

邮编：300171

电话/传真：86-22-24160613；24155085

网址：http://www.tjcm.edu.cn